الجـــمــــهــــوريــــة الـــجــــزائــــرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التـــعــــلــــيــــم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي بالشلف
كلية الآداب واللغـــات قسم اللغة العربية وآدابها



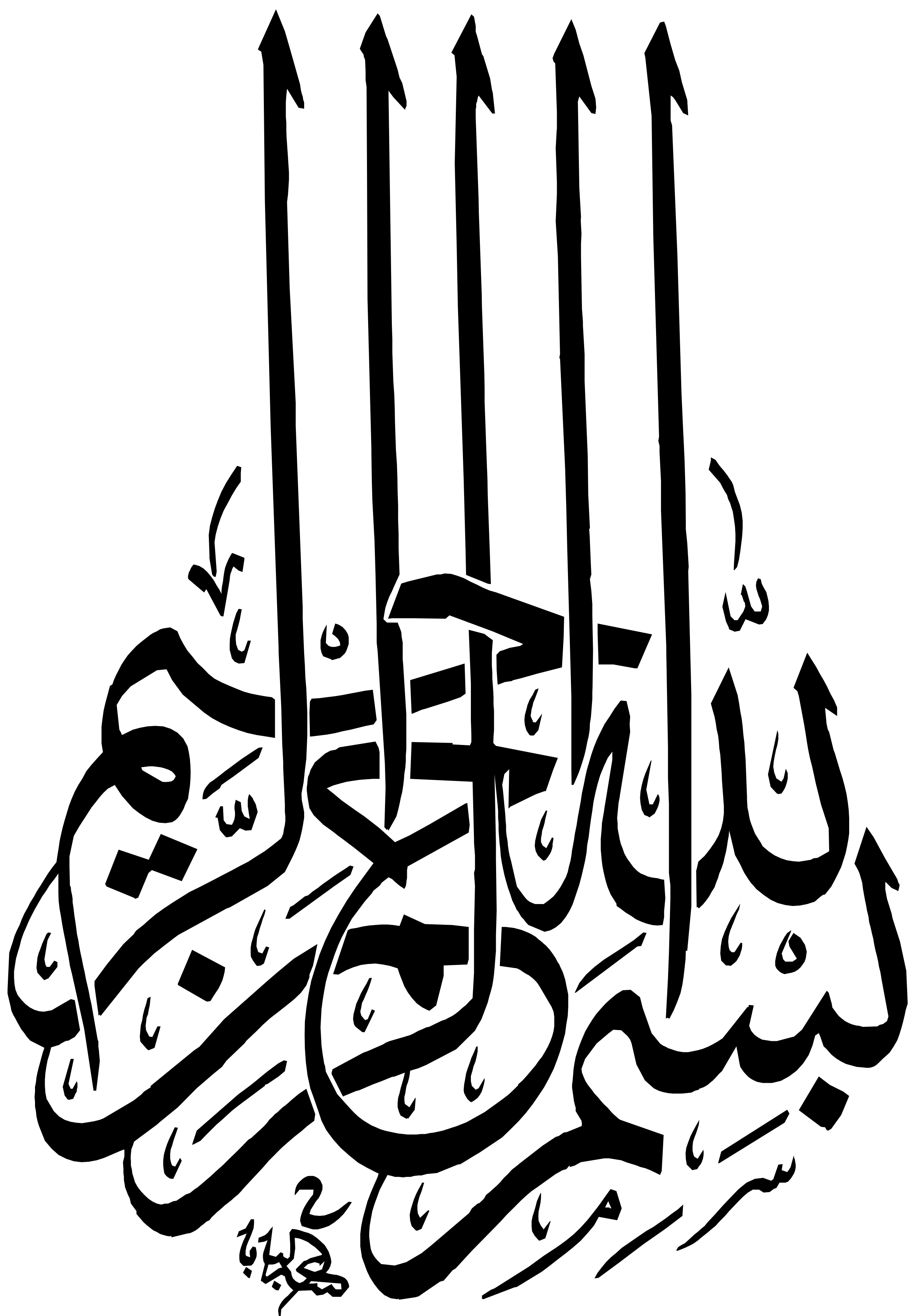
سيميائيـــة الســــرد
رواية "دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض
-أنموذجـــــاً-
(العنوان-التناص)

بحث مقدم لنيل شهادة ليسانس في الأدب العربي

إعداد الطالبة:
- كلثوم حاج هني

إشـــراف:
- الأستاذ: محمود سي أحمد

السنة الجامعية: 2012/2011



تحميل كتب http://abbassa.wordpress.com

شكر وتقدير

لقد وقفت مطولاً على هذه الصفحة؛ متوسمة في الحروف الارتقاء إلى انسجامٍ يكون في مستوى الشكر الذي يستحق أن يُقدم في مثل هذه المناسبات؛ فأبت إلاّ أن تحرجني وتجعلني أقطف الكلمات بنفسي من بستان التعابير الذي بخل علي هو الآخر.

فقررت أن أستعمل ما أعرف من كلمات الشكر التي طالما تعثرنا بها على بوابات الكتب والرسائل الأكاديمية الأدبية منها وغير الأدبية.

أول من يكون له الفضل عليّ في كوني هنا ويستحق أن يُشكَرَ؛ اللهُ سبحانه وتعالى الذي منّ عليّ بالصحة والقدرة على المواصلة، وبعده الأستاذ المشرف والمؤطر لهذا العمل الأستاذ محمود سي أحمد الذي مهما شكرته وقدّرتُ له ما قدّم لي من عون لن أفيه حقه.

والشكر موصول إلى كل من ساعدني وأعانني على تتمة هذا البحث المتواضع؛ سواء كان قريباً أو بعيداً، أستاذاً أو طالباً أو إدارياً أو عاملاً بمكتبة الأدب العربي، وكل من مهّد الطريق لأن يرى بحثي هذا النور؛ وهم كُثر لا يسع المجال لذكرهم جميعاً، فلا أجد خيراً من الشكر إلاّ هذا الدعاء بظهر الغيب:

بارك الله فيكم جميعاً وجزاكم الله خير الجزاء ونفع بكم وأثابكم

مقدمة

مقدمة:

تعتبر الرواية العربية عامةً والجزائرية بصفة خاصة أقرب جنس أدبي إلى حياة الناس، وهي بهذا المفهوم احتلت أولى المراتب في دفات مكتبات المثقفين والأفراد القارئين عموماً، فالرواية بما تحمله من فنيات تستطيع حصر مشاكل مجتمع ما وكسر طابوهاته، وتحاول جاهدة إبراز مساوئه قبل محاسنه فتعالج العلة أو على الأقل تنبه إليها، ويبدو أنّ ما جعلها تحظى بهذه المكانة هو مقدرتها على التفاعل مع كل الأزمنة والأمكنة، فهي تسترجع وتستبق وتحلّ هنا وهنا؛ فلا مجال للحدود والوقت فيها.

عرفت الجزائر بعد الاستقلال كُتَّاباً روائيين عِدّة، اِنقسم هؤلاء الكتاب إلى فئتين؛ فئة تكتب بالعربية وأخرى تكتب بالفرنسية، فأمّا الفئة التي تكتب بالفرنسية من أمثال كاتب ياسمين ورشيد بوجدرة فقد كانت بدأت مشوارها قبيل الاستقلال وسارت على نفس الوتيرة إلى يومنا هذا بالنسبة لمن هم على قيد الحياة، وأمّا الفئة الثانية من أمثال ابن هدوقة والطاهر وطار وعبد الملك مرتاض فقد شاع نور إبداعاتهم بعد أن شاع نور الاستقلال على الجزائر، وربما يكون سبب تأخر ظهورهم راجع إلى ما تبقى من ذيول الاستعمار الفرنسي كاللغة والثقافة الفرنسية وعدم الوعي بأدب اللغة العربية.

التجربة الروائية الجزائرية السبعينية كانت في مجملها صورة حية عن الثورة التحريرية الجزائرية، وقد عمد الروائي الجزائري إلى ذلك كنوع من الاستمرارية في نفس جو تلك الأحداث حتى لا يعتبر خارجاً عن القانون السائد آنذاك، فكان مقلداً ومحاكياً لغيره من الروائيين، وعبد الملك مرتاض لم يخرج عن هذه القاعدة، فرواية "دماء دموع" دليل قاطع على ما تم ذكره، إذ تعتبر بكل المقاييس مرآة عاكسة لأحداث الثورة التحريرية، وربما تعكس أيضاً واقع شعوب أخرى عانت نفس معاناة الشعب الجزائري.

كل ما سبق ذكره لا يمكن إلاّ أن يكون سبباً وجيهاً وداعياً إلى اختيار هذا النوع من الفنون الأدبية دون غيره ألا وهو الخطاب الروائي؛ فيكون المادة التي تستحق الدراسة بحق، لأنها أقرب ما يكون إلى النفس البشرية. والرواية الجزائرية حافلة بما يجعلها أهمّ من أي فن أدبي آخر، فيكفي أنها ملاذنا إلى معرفة تاريخنا وهَويتنا.

والدراسة السيميائية هي المنهج الذي اتبعته من أجل كشف أغوار العمل الأدبي الذي تم اختياره من بين أعمال رباعية الدم والنار. كما أنّ المنهج البنيوي حضر كونه الأقدر على فهم النص الحاضر وربطه بالنصوص الأخرى، وهذا كله وِفق منهج تحليلي للنص الحاضر وتجليات النصوص الغائبة وشرح التعالق الحاصل بينها.

وحتى تكون الدراسة مقننة كان لابد من طرح إشكاليات نحاول من خلال البحث عن إجاباتها الوصول إلى نتائج ولو مؤقتة، ومن بين ما تم طرحه من إشكاليات:

- هل باستطاعة المنهج السيميائي دون غيره من المناهج دراسة وتحليل الخطابات الإنسانية على تنوعها؟ ولماذ؟

- هل العنوان ترجمة حرفية "مختصرة" لنص الرواية؟
- إلى أي مدى يصل غنى وثراء رواية عبد الملك مرتاض من حيث تعالقها مع النصوص الأخرى قديمةً كانت أو حديثة؟

وأسئلة أخرى لازمت بعض العناوين الفرعية، وحتى نجيب على هذه الأسئلة استدعت منهجية البحث عرض مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة وملحقين.

أمّا الفصل الأول التمهيدي فكان تنظيرياً بحتاً، إذ تعرضتُ فيه إلى ماهية الرواية ونشأتها وتطورها عالمياً وعربياً ووطنياً. كما عرضت للسرد بالتعريف وكذلك السيمياء.

والفصل الثاني الموسوم بـــ سيميائية الشكل الخارجي والعنوان؛ فهو بداية للعمل التطبيقي، فقد قمت فيه بمحاولة بسيطة لتبنيان سيميائية الغلاف وكذا سيميائية العنوان.

وجاء في الفصل الثالث المعنون بـــ التناص وتجلياته؛ تعريف بالنص والتناص ومصادر التناص وأشكاله ومظاهره، ثم تجلياته في الرواية في محاولة لاستنباط تعالقات الرواية مع النصوص الأخرى.

وأمّا الخاتمة فهي تجميع للنتائج المتحصل عليها على مدار الثلاثة فصول السابقة الذكر.

وأخيراً ملحقان؛ أحدهما تلخيص الرواية والآخر تعريف بالكاتب في سطور.

فكان هذا الترتيب متعمداً ومشروعاً كنوع من التخطيط من أجل دراسة مرتبة ومنظمة، إذ لا يمكن أن نبدأ من الفصل الثاني ثم نعود إلى الفصل الأول أو نبدأ من الفصل الثالث ثم الثاني أو الأول وهكذا، لقد كانت المباحث في تسلسل وترابط منطقي، مما جعل من الصعب التغيير في أحدها دون العودة إلى الأسبق.

أمّا عن المصادر والمراجع التي اعتمدتها فهي متنوعة تنوع موضوع البحث، فتراوحت بين العربية والمترجمة والأعجمية، فكان القرآن على رأسها ثم "لسان العرب" لابن منظور، وبعدها توالت المراجع ككتاب "السيميائيات السردية" لرشيد بن مالك، وكتاب واسيني الأعرج المعنون بـــ"اتجاهات الرواية العربية في الجزائر"، وكتابي عبد الملك مرتاض "في نظرية الرواية" و"نظرية النص الأدبي"، وعبد القادر بقشي بكتاب "التناص في الخطاب النقدي والبلاغي"، وكذا قدور عبد الله ثاني بكتاب "سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم"، والقاموس الفرنسي "لاروس" ... وغيرها من الكتب التي لا يسع المجال لذكرها.

وبعد التعرض لرواية عبد الملك مرتاض "دماء ودموع" بالدراسة والتحليل؛ اكتشفت أنّ هناك قضايا عِدّة يمكن تناولها لاحقاً بإسهاب وبالتفصيل؛ كالتناص الديني والأدبي وسيميائية الشخصية والمكان، وحتى لغة عبد الملك مرتاض التي نلحظ تميزها وتفردها في كثير من المواقف في الرواية، وقضايا أخرى يمكن أن تكون موضوع بحث

جديد، فأي بحث مجاله واسع شاسع كلما شارفنا على إنهائه وجدناه قد فتح لنا أفقاً لبحث أو بحوث أخرى.

تعترض أي عمل مهما كان كنهه صعوبات تحاول عرقلته أو على الأقل الحط من عزيمة صاحبه وتثبيط آماله وطموحاته؛ وكغيري من الباحثين المبتدئين واجهتني بعض الصعوبات، وفي مجملها ضيق الوقت كون الإعداد لهذا البحث تزامن وفترة الامتحانات وبعض الانشغالات الخاصة، إضافةً إلى أنّ كتابته توازت مع جمع مادتة كَوني خضت التجربة منفردة، لكنها على العموم صعوبات محمودة غير مذمومة، ممتعة، مليئة بالمفاجآت السارة حيناً وغير السارة حيناً آخر، فمن خلالها تعلمت الصبر والثبات، وتعلمت أنّ مسافة الألف ميل تبدأ بخطوة، فكانت خطوة نحو عالم البحث والدراسة، وهي خطوة مدعومة وبتشجيع من الأستاذ المشرف محمود سي أحمد الذي يستحق أسمى عبارات الشكر والتقدير على كل ما قدمه لي من مساعدة، وشكري له لن يفيه حقه على صبره معي وتحمله تقصيري في كثير من المرات، فبارك الله فيه وجزاه الله خير الجزاء.

الفصل التمهيدي

مفاهيـــم

1) الرواية.

2) السرد.

3) السيميائية

4) السميائية السردية

I. الرواية:

1) مفهومها:

"تعد النصوص السردية اليوم من أبرز النصوص الأدبية المتناولة من طرف النقاد والدارسين، وقد بدأ هذا الاهتمام منذ وضع بروب منهجه الوظائفي لدراسة الحكاية، ثم جاءت بعده موجة من المهتمين الذين اشتغلوا بالنص السردي، فكشفوا الأهمية التي تكتسبها هذه الأشكال، ومن ثم فتحوا الباب أمام الدارسين الذين راحوا ينقبون ويبحثون في مختلف النصوص.

ولمّا كانت الرواية من أهم الأشكال السردية، فإنها احتلت الصدارة في تلك الدراسات ولا تزال محل اهتمام النقاد لكونها تمثل ملحمة العصر الحديث وسجلّ المجتمع البشري؛ تطرح بطريقتها الفنية المتميزة القضايا التي شغلت الإنسان وتشغله، فكما استطاعت أن تعالج الإشكاليات الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية، استطاعت أن تكون بمثابة سجل تاريخي لحياة الإنسان، يجد فيها القارئ والباحث على حد سواء ما يبحث عنه"[1]، فما هي الرواية وما هو مفهومها؟

قبل أن نعرِّج على تعريف لمفهوم الرواية سنتعرف بادئ ذي بدء على أصل اشتقاق الكلمة، وستكون البداية من المعاجم؛ العربية فالأجنبية.

أ- **لغة:**

- **في المعجم العربي:**

يقول ابن منظور في لسان العرب: "رَوِيَ: قال ابن سيده في معتل الألف: رُواوَةُ موضع من قبل بلاد بني مُزْيَنَة.

وقال في معتل الياء: رَوِيَ ما الماء بالكسر، ومن اللبن يَرْوي ريًّا ورِويٌّ أيضاً ... ورَوِيَ النبت وتَرَوَّى تنعَّم ...

ويقال: رَوَيْتُ على أهلي أرْوِي رَيَّةً. وقال ابن السكيت: يقال رَوَيْتُ القوم أرويهم إذا اسْتَقَتُ لهم.

الرَّوِيُّ السّاقي، والرَّوِيُّ الضّعيف، والسَّوِيُّ الصحيح البدن والعقل، وروى الحديث والشعر يرويه رواية وتَرَوّاهُ، وفي حديث -عائشة رضي الله عنها- أنها قالت: تَرَوَّوْا شِعْرَ حُجَيَّة ابن المُضَرَّبِ فإنه يُعين على البرِّ، وقد رَوَّاني إيّاه، ورجل راوٍ.

---

[1]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي – دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص01.

وراويةٌ كذلك إذا كثرت روايتُه، والهاء للمبالغة في صفته بالرِّوايَة. ويقال رَوَّى فلان فلاناً شعراً إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه. وقال الجوهري: رَوَيْتُ الحديث والشعر رواية فأنا راوٍ. ورَوَيْتُه الشعر تَرْوِيَةً أي حملته على روايَتِهِ، وأَرْوَيْتُهُ أيضاً، الرُّواء، بالضم والمد: المنظر الحسن. والرَّوِيُّ: حرف القافية. والرّوِيَّةُ في الأمر: أن تنظر ولا تعجل.

والرَّوِيَّةُ: التفكر في الأمر، جرت في كلامهم غير مهموزة. وفي حديث عبد الله: شرُّ الرَّوايا رَوايا الكذب. قال ابن الأثير هي جمع رَوِيَّةٍ وهو ما يُرَوِّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يُزَوِّر ويُفَكِّر".[1]

– **المعجم الغربي:**

Roman n.m. Récit qui raconte une histoire imaginée.[2]

وتعني لفظة "رواية" (Roman) في القاموس الفرنسي: حكايةٌ لقصة متصوَّرة أو متخيَّلة.

وبمقارنة أصل الاشتقاقين نلاحظ أن "رواية" بمعنى "حكاية" لم تُعرف في القواميس العربية على عكس القواميس الغربية.

هذا تعريف لغوي فماذا عن التعريف الاصطلاحي؟

ب– اصطلاحاً:

يبدو أنّه من الصعب تحديد مفهوم مصطلح "رواية" منذ نشأتها إلى غاية اليوم؛ لأنها تتخذ "لنفسها ألف وجه، وترتدي هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، مما يعسر تعريفها تعريفاً جامعاً مانعاً".[3]

ولأنها في "ماهيتها وأصولها ومدونتها وحتى في مجرد تعريفها ... محل خلاف بين الدارسين وذلك لتباين النتائج المنسوب إليها، ولاختلاف كُتّابها أيضاً، فقد مارسها أدباء وساسة ورجال دين ومغامرون (...)، ولاختلاف زوايا نظر دارسيها: فثمة من اهتم بموضوعها، أو بشكلها أو بسمات خطابها أو بمرجعياتها الاجتماعية أو العقائدية...".[4]

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج6، ط4، 2005، ص271، 272، 273.

[2] - Larousse Junior. Dictionnaire, Larousse, Paris, 2003, P944.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية – بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص9.

[4]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، 2000، ص18.

فهناك من عرّفها على أنّها "نوع من القصة، والقصة لفظ جامع تنطوي تحته أجناس وضروب لا يحصيها عدّ"[1]، لذلك نجد أيخنباوم قد ميز "بين القصة والرواية حيث اعتبر الرواية شكلاً تلفيقيا، أمّا القصة فهي شكل أساسي وهي عنده منحدرة من التاريخ والأشعار، أمّا الرواية فقد جاءت من الخرافة، وتبنى القصة على قاعدة تناقض، تهتم بالاختصار ولا يكون ذلك في الرواية، كما أنّ هناك تقنية إبطاء الحدث في الرواية، وهذا ما لا نجده في القصة القصيرة لاحتواء الرواية على حبكات متوازية، وتمثل النهاية في الرواية انحداراً، وتكون وقوفاً عند القمة في القصة القصير"[2].

"فالرواية "وعد" بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة"[3].

وهناك من حددها في شكل "نمط سردي، يرسم بحثاً إشكالياً، يقيم حقيقية لعالم متقهقر، في تنظيم (لوكاتش) و(كولدمان).

والرواية، هي الطابع المشابه، عند (كريستيفا) –في عملها عن (نص رواية)– حيث أن وحدة العالم، ليست حدثاً، بل هي هدفاً يقتحمه عنصر دينامي"[4].

وهناك من أعطى الكاتبَ أحقية تبنيها كَوْنها "نشء جديد، وعالم بديع، هي من إنشاء الروائي. هي العالم الخاص الذي يتأوب الكاتب الروائي فيخرجه لغة كأنها تصور واقع التاريخ وحقيقة الفلسفة"[5].

ومن النقاد الذين أحاطوا الرواية بالعناية والاهتمام في كتاباتهم؛ نجد رولان بارط (R.Barthes)، وذلك لأنّ "الرواية عمل قابل للتكيف مع المجتمع، وأنّ الرواية تبدو وكأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان. فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية، وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه، ويحتويه في داخله. ومن الآية على أن الرواية تعد شكلاً من أشكال التعبير الاجتماعي المحتذى به أنّ كثيراً من الروائيين نالوا جائزة نوبل"[6].

---

[1] – الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، ص15.

[2] - عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دارا لقدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص131.

[3] – سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص152.

[4] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص102، 103

[5] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص5.

[6] – المرجع نفسه، ص48.

وكخلاصة لما تمّ عرضه سلفاً نستنتج أنّ الرواية "في معناها العام موغلة في القدم، ومعبرة عن حياة الشعوب المختلفة في تباين رؤاها وشواغلها وطرائق معاشها"[1]، بحيث هي "وعد بأحداث تقوم بإنجازها شخصيات هي من صلب عالمنا بواجهاته القيمية المتعددة"[2]. كما تعتبر الرواية "الجنس الأدبي الأكثر قدرة على نقل حيوات الناس، ومكوناتهم الذهنية والنفسية"[3]، فمثلاً "... على الصعيد اللغوي، وبالرغم من تعدد مستويات اللغة عند الروائيين واختلافها من كاتب لآخر، فأقرب إلى لغة الحياة اليومية إذا قيست بلغة الشعر، مثلاً، فالناس لا يتخاطبون بواسطة القصائد في مجرى حياتهم اليومية".[4]

2) الرواية عند العرب:

وكما كان للرواية حضورها وثقلها في الأوساط الثقافية الغربية؛ كان لها ذلك في المجتمعات الثقافية العربية ولكن على استحياء وكاجترار لنظيرتها "هناك"، فهي "نوع أدبي جديد في الإبداع الأدبي والثقافي العربيين، والرواية العربية، باعتبارها نصاً، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقاً من تفاعلها مع واقعها .. فقد ظهر من الكتاب من يبرع في كتابة الرواية وإعطائها البعد العربي، ولا أحد في الوطن العربي يجهل نجيب محفوظ وثلاثيته أو رواية أولاد حارتنا، أو الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، أو المسدي في حدث أبو هريرة قال، أو ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة"[5]، " وهذا تأييد آخر للموقف القائل باحتواء الرواية "للمجتمع". "وقد انتقلت هذه الموجة إلى الأدب العربي، حيث ظهر من الكتاب من يبرع في كتابة الرواية وإعطائها البعد العربي، ولا أحد في الوطن العربي يجهل نجيب محفوظ وثلاثيته أو رواية أولاد حارتنا، أو الطيب صالح في موسم الهجرة إلى الشمال، أو المسدي في حدث أبو هريرة قال، أو ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة".[6]

---

[1]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، ص15.

[2]– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص152.

[3]– نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص191.

[4]– إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2009، ص86.

[5]-سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص10.

[6]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي – دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني، ص01.

3) اشتراكها مع الأجناس الأدبية الأخرى:

مَن منّا لم يقرأ رواية ما ويلحظ تزاوجها وفنوناً أدبية أخرى؟ فهي "تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة".

فهي مثلاً تشترك مع الملحمة "في طائفة من الخصائص؛ وذلك من حيث إنها تسرد أحداثاً تسعى لأن تمثل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان، وتجسدها في العالم، أو تجسد من شيء مما فيه على الأقل، ذلك بأن الرواية تستميز عن الملحمة بكون هذه شرعاً، وتلك تتخذ لها اللغة النثرية تعبيراً"[1]، كما أنّ الملحمة أطول من الرواية.

وممّا لا شكّ فيه أنّها تشترك مع الشعر؛ وهذا لأنها "شديدة الحرص على عهدنا هذا، على أن تكون لغة كتابتها مثقلة بالصور الشعرية الشفافة، ذلك بأن النثر، هو قبل كل شيء، إنما يمثل اللغة التي يتحدث بها الناس في حياتهم اليومية. ولا تريد الرواية أن تتدنى بلغتها إلى هذه النثرية الفجة، المبتذلة، فتسعى، على أيدي كبار كتابها، إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصنف في الأدبية".[2]

ولأنّ الفن الرابع "أبو الفنون" بكل ما تحمل هذه الكلمة من معاني فإنّه لا ضير –إن لم نقل من الضروري– أن نجد الرواية تشترك معه؛ ويكون ذلك في "أهم ما تستميز به المسرحية، وهو الشخصية، والزمان، والحيز، واللغة، والحدث. فلا تكون مسرحية ولا رواية إلا بشيء من ذلك".[3]

"فلعل هذه الأسباب مجتمعة ... أن تفضي إلى جعل الرواية ذات ارتباط وثيق بعامة الأجناس الأدبية الأخراة".[4]

4) خصائصها:

يبدو أنّ علاقة فن "الرواية" بباقي الفنون الأدبية الأخرى "جعله يجلب أنظار المنشغلين بحقل الأدب خاصة في العصر الحديث، وبالضبط في أوربا، حيث ظهرت عدة روائع استفزت أقلام العديد من النقاد مدة طويلة ولا تزال".[5]

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص10.

[2]– المرجع نفسه، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

[4]– المرجع نفسه، ص12

[5]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب السردي – دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني، ص01.

ورغم هذه العلاقة إلاّ أنّ الرواية تتميز عن غيرها كونها "متفردة بذاتها، فلأنها ليست، فعلا وحقاً، أياً من هذه الأجناس الأدبية مجتمعة أو منجمة، فهي طويلة الحجم، ولكن دون طول الملحمة غالباً، وهي غنية بالعمل اللغوي، ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطاً بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة، وهي تعوّل على التنوع والكثرة في الشخصيات فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية،، وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والحيز والحدث: فهي، إذن، تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخراة، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها".[1]

"وإذا كان تعقد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرد انعكاس للواقع، فإن الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميز بدوره بالتعقيد والثراء. لكن إذا علمنا أن تحويل الواقع إلى نص سردي يتم من خلال الكاتب الذي يظل –مهما كان– إنساناً تجتمع فيه الذاتية والموضوعية، الخصوصية والعمومية، أدركنا أنّ الواقعية بمعنى المطابقة بين النص والواقع أمر مستحيل، من هنا –إلى جانب عوامل أخرى– جاء تنوع التجليات السردية داخل التجربة الاجتماعية الواحدة، وكذلك تشابهها في آن واحد".[2]

يظهر "من كل هذا أنّ المؤلف لا يملك بالضرورة كل مفاتيح عمله أو أعماله وأنه بعد أن قال قوله في صورة رواية أو قصة يكون قد ذكر كل ما لديه أو على الأقل أهم ما لديه، وبأنّ الروائي حين ينتج عالماً سردياً متخيلاً، يتميز عادة بالتعقيد والتشعب".[3]

5) تطورها:

وكأي جنس من الأجناس الأدبية الأخرى لم تقف الرواية "محلّك سر"؛ بل تبلورت وتطورت "تطوراً جوهرياً في مستوى رؤية الزمن وممارسته بالمقارنة مع الأنواع القصصية السائدة قبلها (وخاصة الأسطورة والملحمة والخرافة)"[4]، " ... وابتعدت عن أصولها الحكائية، وغدت مزيجاً من الحوارات والأوصاف والتأملات"[5]، وأصبحت "أعمق

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص12.

[2]– إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، ص58.

[3]– المصدر نفسه، ص83.

[4]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، ص20.

[5]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دارا لقدس العربي للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص131.

"أعمق مدلولاً، وأنفع وظيفة اجتماعية وسياسية وثقافية، إذ غدت وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والترفيه وتهذيب الطباع، وترقيق العواطف وصقلها (دون أن تكون بالضرورة مما يندرج ضمن الأدب التعليمي) وذلك بحكم شموليتها الثقافية المتميزة، في الغالب، بالعمق والأصالة الفكرية".[1]

فالرواية إذاً قبل أن تصل إلى ما هي عليه اليوم ذات جذور وأصول، فنجد أنها "مدلول حاصل من ترجمة اللفظة الفرنسية "Roman " وهي لفظة من أصل لاتيني ظهرت في بداية القرن الثامن عشر، وأطلقت –أول أمرها– على لغة السواد الأعظم من الناس آنذاك ... تميزها من اللاتنية التي هي اللغة "الفصحى الراقية" المستعملة عند العلماء والساسة وأهل الكنيسة، ومن هذه "اللغة الهجينة" كانت نواة اللغة الفرنسية فيما بعد، ثم سرعان ما أطلقت هذه اللغة "الجديدة" على جميع ما تستعمل فيه "كتابة" أو إنشاداً أو روايةً" ...، وعلى هذا النحو شملت لفظة "Roman " مدلولاً جديداً قوامه بعض الأعمال القصصية التي أخذت في الظهور منظومة ومنثورة للتعبير عن أغراض جديدة وثيقة الصلة بحياة الطبقة الشعبية آنذاك".[2]

أمّا اليوم فالرواية تعرف "في نهاية قرننا العشرين انتشاراً هائلاً، خصوصاً في أوربا وأمريكا الشمالية منها والجنوبية، ولكن أيضاً في اليابان وحتى أقصى المعمور، تزدهر الروايات وتتوافد وتتكاثر. ومن حيث الكم تهيمن الرواية على الأدب: إنها تُكتب وتُقرأ وتُباع في كل مكان تقريباً، أينما وُجد مَن يقرأ ويكتب ويشتري، أي في البلدان المتطورة وبشكل أعم حيثما يفرض التواصل المكتوب نفسه ويتغلغل. وسبب كونها نوعاً عالمياً تقريباً، ووليدة الطباعة والعالم الحديث، فاسمها اليوم يدل على مسميات لا تحصى".[3]

ويبدو أنّه رغم هذا التطور إلاّ أن الرواية تعتبر "النوع الوحيد المفتقد للقواعد، فذلك لأنه الوحيد الذي يعيش صيرورة دائمة ولا يزال غير مكتمل".[4]

- **الرواية الحربية أو الوطنية:**

يمكن القول أنّه من أهم وأبرز أنواع الرواية؛ الحربيةِ (الوطنية) منها، والتي انتشرت في فترة كثُرت فيها الحروب والاستيطان والاستعمار، حيث فتح الغرب فوهته

---

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص49.

[2]– الصادق قسومة، الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث، ص20.

[3]– بيير شارتيه، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص9.

[4]– المرجع نفسه، ص11.

لابتلاع ثروات الشعوب المستضعَفة في الشرق من الكرة الأرضية، فكانت الرواية عامةً والحربية تحديداً في مطلع القرن العشرين –وعلى مدار قرابة القرن– أحد أنواع التعبير عن الرفض والرغبة في التغيير.

أ- **عربياً:**

ممّا يبدو عليه أنّ أصعب الكتابات في الآداب العالمية هو الأدب الحربي، "فوسط الركام الأدبي عن الحرب لم تنتج إلا روايات قليلة والبقية في معظمها سقطت في التكرارية والشعارية والخروج عن جوهر الواقع الحقيقي، إذ أنّ الكاتب إذا لم يكن يسيطر على الحدث وصادق في تجربته يتحول كلامه إلى مجرد شعارات مجانية وإلى افتعال في طبيعة الشخوص المحركين للرواية وإلى التسطح في الأحداث".[1]

إذ "يعد هذا النوع من الرواية من أشهر الأنواع في الأدب العربي المعاصر وأكثره انتشاراً. وربما فرضته الأوضاع التاريخية التي كانت أفضت، بضراوة وشراسة، إلى وقوع معظم الأقطار العربية تحت القبضة الاستعمارية الشيطانية ... مثل الجزائر، وتونس، والمغرب، وسورية ... ومصر ... وليبيا: أفضى ذلك كله إلى بث الوعي الخيالي في قرائح الكاتبين العرب الذين راحوا يكتبون أعمالاً روائية تخلد نضال تلك الشعوب التي كابدت أهوال الاستعمار"[2]، إذاً يمكن اعتبارها "رواية مناضلة بحكم طبيعة وضعها، فهي تمثل صميم الأدب السياسي الذي ليس إلا ثمرة من ثمرات العمل العسكري".[3]

وهذا الأدب في نظر نزيه أبو نضال عودة وارتجاع للماضي، فهو يرى أنّ "ثمة ميل واضح في الرواية العربية للارتداد نحو الماضي، لا يقصد تقديمه كنموذج يحتذى به على طريقة الإحيائيين، في أواخر القرن الماضي وبدايات العصر الحديث، وهذا الارتداد لا يتم أيضاً بهاجس الكتابة التاريخية على طريقة جرجي زيدان. وهو لا يتم كذلك بالتعامل معه كمعادل رمزي موضوعي للراهن، أي باعتبار هذا التاريخ ذريعة لتقديم فكرة أو موقف تحتال من خلاله على الرقابة والسلطات الحاكمة، كما فعل جمال الغيطاني.

الميل العودة إلى الماضي الذي أقصده هنا هو أنّ الكاتب مسكون بهاجس دور الحارس لحماية ذاكرة الأمة، وللدفاع عن تراثها وروحها ضد كل عوامل السقوط والانهيار التي تعصف بالوطن.

---

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر - بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص274.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص64.

[3]- المصدر نفسه، ص67.

الروائي هنا لا يلعب دور المؤخر، وإن استفاد مع معارفه وأدواته، ولكنه يلعب دور الرائد في اكتشاف عالم الخصب والحياة، كي يغذ قومه الركاب باتجاهه، مغادرين قحط السنوات وأزمة الانكسارات.

الروائي هنا هو مؤرخ المستقبل، لأنه وحده من يستطيع التقاط جوهر حركة الناس والأشياء من الوقائع السالفة والراهنة واستشراف طريق المستقبل من خلالها".[1]

أمّا عن الشخصيات في الرواية الحربية فيمكن اعتبارها استمراراً "للشخصيات النبيلة، إذ كانت تتمتع بصفات خيِّرة كالنزعة النضالية، ونشدان الحرية، وإذن، نبذ الظلم والعدوان، ورفض الباطل والاضطهاد".[2]

"وتكون الشخصيات المحورية، في الرواية الحربية، أساسًا، عسكرية فتمثل إما تحت الشكل الرسمي، كشخصيات الجنود والضباط بما ينشأ عنها من حمل للسلاح، وخوض المعارك وتدبير الحروب، وإما تحت أشكال أخراة كأن تكون الشخصية فدائية، أو مكلفة بمهمة حربية سرية ذات خطر عظيم ...".[3]، فترتسم الشخصية في صورة البطل.

"في عصرنا الحديث /عصر الرواية/ عبّر كتّابها عن مفاهيم جديدة لمعنى البطولة يتمثل أساسًا في البطل الاجتماعي والبطل الثوري، حيث يتركز مفهوم البطولة في الدفاع عن حقوق الناس ومصالحهم الاجتماعية وحرياتهم العامة (...)، إنّ الأبطال هنا هم دعاة العدالة ورافعوا رايات المجتمع الجدي، ضد عالم القهر والطغيان والاستغلال، سواء من داخل المجتمع أو من خارجه.

عبر تاريخ طويل من الثقافة الشفاهية ثم المكتوبة تغير مفهوم البطل تغيراً جذرياً في سياق تطور جدلي للوعي بين المرسل/ الراوي وبين المتلقي/ القارئ، هكذا جرى الانتقال من عالم الأساطير الإغريقية، كما في "الإلياذة" و"الأوديسة" ورحلة "أوديس" الغرائبية (...) حيث صراع البشر مع الآلهة (...) إلى عالم الملاحم الفروسية، حيث الأبطال يذودون عن حمى القبيلة أو يتأثرون لها، أو هم يدافعون عن قيم الحق والحرية.[4]

ب- محلياً:

لم يُغفِل الكتّاب المحليون هذا النوع من الرواية، إذ "يتم الحضور المستمر لحرب التحرير في النص الإبداعي السردي الجزائري -وإن كان بدأ يختفي لدى جيل الروائيين

[1]- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربي، ص41.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص65.

[3]- المصدر نفسه، ص67.

[4]- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربي، ص261.

الشباب الذي ولدوا بعد الاستقلال- عن مكانة التجربة في الذاكرة الجمعية للجزائريين، ولكن أيضاً عن الطابع الإشكالي لمخلفاتها بعد الاستقلال وعن تأثير تناقضات الحاضر. ويمكن القول بهذا الصدد إنّ نظرة التقديس إلى الثورة التحريرية وتصوير وقائعها من هذا المنظور سادت في الأعمال الروائية الأولى التي تناولت الموضوع. هذه النزعة القائمة على إدانة الظاهرة الكولونيالية نجدها تعبر عن نفسها من خلال ثنائية المستعمِر (الأجنبي الحاكم) والمستَعمَر (صاحب الأرض)، الأول يمثل السيطرة، الاضطهاد والقمع، والثاني الضحية والمقاومة والثورة".[1]

و"لعل مما لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه خاصية الثورة بوصفها حساً أساسيًا يحرك عملية الكتابة أو هي تتحرك فيه. والواقع أن هذه الظاهرة لا تدعوا إلى الغرابة ما دامت الجزائر حديثة عهد بحرب التحرير، وما دام طابع عصرنا كله طابعاً تحريرياً".[2]، فنجد أنّ "صدى الثورة ببعدها الانفعالي هو الذي طبع معظم الكتابات، مما جعل الكتابة تنحو منحى رومانسياً أو تعليمياً أو شعارياً يطفح بالروح الانتصارية".[3]

"فالكاتب يعمد في نصه إلى تصوير المعاناة التي يعيشها البطل أو المواطن الجزائري بصفة عامة: القمع، التشرد، الجوع، الاستغلال، الحقد العنصري، وغريها من الممارسات التي عُرف بها النظام الاستعماري.[4]

- **الرواية في الجزائر:**

"إن اللغة العربية خضعت لعملية تطور مشوهة، وكان الاستعمار على رأس ذلك فمثلما حورب الشعب الجزائري، كشعب طالب بكرامته وحريته، حوربت اللغة العربية كظاهرة اتصال وتواصل بين الناس مستهدفاً إبادتها، ففي ظل هذه الظروف، بطبيعة الحال، كان لابد أن تنمو أعمال أدبية خجولة ومحدودة جداً، ساعدها في ذلك النمو، الصراع المر الذي كانت تقوده مختلف الأحزاب والجمعيات الدينية"[5]، فبدأت الكتابة بالعربية تنتعش شيئاً فشيئاً.

[1]– إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، ص126.

[2]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر – دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص17.

[3]– المصدر نفسه، ص17.

[4]– المصدر نفسه، ص18.

[5]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص45.

وعليه، يمكن القول أنّ "الكتابة الأدبية باللغة العربية في الجزائر عمرها قصير، ولكن على الرغم من قصر عمرها يمكننا اليوم الحديث عنها موازنة بالأدب العربي والعالمي، وخاصة في مجال الكتابة الروائية.

ولا أدلّ على ذلك من ارتباط الحركة الأدبية في بلادنا منذ نشأتها بالمسألة الوطنية والنضال الوطني، حتى أنّ الحركة الأدبية قبل حرب التحرير قد غيبت أدبية الأدب وجماله بمنح الصدارة للعمل الإصلاحي والنضال السياسي".[1]

فكانت انتفاضة الأدب في الساحة الثقافية الجزائرية آنذاك ذات صلة "مباشرة بانتفاضة 1945 الجماهيرية التي أيقظت الحس القومي لدى الشعب، ودفعته إلى الاقتناع من خلال الحياة اليومية، بأن الاستعمار مهما كان حضارياً؟؟، فسيظل استعماراً يستهدف تذليل الشعب وتركيعه. وتصادف هذه المرحلة ظهور أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية "غادة أم القرى" للكاتب "أحمد رضا حوحو"، سنة 1947 كتعبير عن تبلور الوعي الجماهيري بالرغم من آفاقها المحدودة".[2]

وعلى هذا الأساس يظهر "أنّ الأدب الجزائري تنازعته تيارات متعددة لم تكن إلا الوجه الآخر لديناميكية الواقع الجزائري الذي لم يكن يستقر على وضع معين، من هذه التيارات:[3] التيار التقليدي، التيار الواقعي والتيار الرومنتيكي. هذا الأخير شهد بروز مواضيع جديدة، "أو لنقل على الأقل، إنّ تناوله لها كان جديداً وخارجاً عن المألوف. ومن هذه الموضوعات قضية المرأة التي غادرت البيت، ووقفت بجانب الرجل، مناضلة وثورية من أجل التحرر والديمقراطية، والدكتور مرتاض على سبيل المثال لا الحصر، يجسد هذه القضية على الصعيد الفني ... هذه المرأة التي تبنت مثلها في ذلك مثل الرجل، قضية الجزائر بكل أبعادها وعاشت تجربة الحرية. كما عاشت تجربة النضال المرة".[4]

والقارئ للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، يلاحظ أنّها غابت عن الساحة الأدبية لفترةٍ بدايةً "من 67 إلى بداية السبعينات، لتعود من جديد مع محمد عرعار وابن هدوقة والطاهر وطار"[5]، وهذا الغياب قد تسبب في تدهور الكتابة الأدبية وضعفها وضعف متناولها، "وهذا الضعف في التناول، غطته روايات السبعينات على يد الجيل المخضرم من أمثال الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة، وعبد الملك مرتاض على اختلاف تجربة

[1]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص106.

[2]– واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص17، 18.

[3]– المرجع نفسه، ص65.

[4]– المرجع نفسه، ص64.

[5]– المرجع نفسه، ص81.

كل واحد من هؤلاء، وعلى يد الجيل الذي أفرزته حقبة ما بعد الاستقلال كــ(إسماعيل غموقات، مرزاق بقطاش، علاوة وهبي، محمد عرعار وغيرهم كثير".[1]

ولأنّ موضوع البحث هذا يتناول رواية "دماء ودموع" بالبحث والدراسة يمكن القول أنها "كغيرها من الروايات ... فيها خيوط دقيقة نقبضها ونشدها بعضها إلى بعض، تثير عدة موضوعات حيوية وأساسية وتبني عليها معمارها الروائي، لكن الموضوعة الغالبة دائماً في النهاية هي الثورة الوطنية، بل هي الأصل وما تبقى كله فروع فرضتها طبيعة الموضوع غير المستقرة على قضية واحدة، كمشاركة المرأة، وضعية اللاجئين الجزائريين إلى المغرب الأقصى، الحروب التاريخية (معركة فلاوسن) إضافة إلى بعض التصورات عن الحب المثالي وغيره".[2]

II. السرد:

"حظيت الأبحاث العلمية المشتغلة بالسرد باهتمام كبير منذ ظهور الشكلانيين الروس، الذين وضعوا أسساً لثورة منهجية جديدة في دراسة الأدب، واللغة، وذلك في محاولة لجعل الموضوعات الأدبية مادة للنقد الأدبي، هادفين من وراء ذلك إلى خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية".[3]

أ- لغة:

- **في المعجم العربي:**

جاء في لسان العرب: "السَّرْد في اللغة: تَقْدِمَةُ شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، سَرَدَ الحديث ونَحْوَهُ يَسْرُدُهُ سَرْداً إذا تابعه.

وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حَذَرٍ منه، والسَّرْدُ المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا ولاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يَسْرُدُ الصوم سَرْداً، وفي الحديث: أن رجلاً قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: إني أَسْرُدُ الصيام في السفر، فقال: إن شئت فصم وإن شئت فأفطر، وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: نعم، واحد فردٌ وثلاثة سرد، فالفرد رجب وصار فرداً لأنه يأتي بعده شعبان وشهر رمضان وشوال والثلاثة السَّرْدُ: ذو القعدة وذو الحجة ومحرم".[4]

[1]- واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص65.

[2]- المرجع نفسه، ص272.

[3]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص124.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مج7،ط4، 2004، ص165.

- **في المعجم الغربي:**

Narration N.F. (lat. narratio, onis).1. Récit, exposé détaillé d'une suite de faits.

2.Manière dont ces faits sont racontes.[1]

أي: هو تقديم لسلسلة من الوقائع والحقائق بالتفصيل، وهو الطريقة التي يتم بها تقديم الحقائق

ب- **اصطلاحاً:**

"لقد أوْلت الدراسات النقدية الحديثة اهتماماً بموضوع السرد، لكنها لم تتوقف طويلاً عند هذه الوسيلة الجبارة في الفنون القصصية والروائية والملحمية؛ فقد عدته عنصراً من عناصر فن القص، بيد أنّ نظرة نقدية دقيقة تعتمد على الاستقراء والتحليل، ستكشف حالاً أنّ السرد وسيلة لبناء العنصر الفني، ومن ثم مادة هذا الفن، وهو بذلك لا يمكن أن يكون عنصراً، بل وسيلة لتخليق ذلك العنصر، وواضح الاختلاف الكبير بين هذا وذاك، ولهذا، فلابد من التقرير هنا، أنّ السرد وسيلة بناء لا غير، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشح عنه".[2]

"يعتبر السرد العربي واحداً من القضايا التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدارسين العرب"[3]، فهو مفهوم جديد؛ " ... ومعنى ذلك أننا لم نكن نستعمله في كل ما كنا نشتغل به ونبحث فيه بصور عديدة وتحت تسميات مختلفة تتصل به بوجه أو بآخر".[4]

وهو "قديم قدم الإنسان العربي. وأولى النصوص التي وصلتنا عن العرب دالة على ذلك. مارس العرب السرد والحكي، شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم الشروع في استعماله إلا مؤخرا بصور شتى".[5]

كما "يعتبر موضوع السرد من أهم إنجازات البحث في العلوم الإنسانية في القرن العشرين، لما يحمله هذا المشروع من مناهج خاصة، وأدوات إجرائية مكنت –في كثير

---

[1] - Le Petit Larousse, P723.

[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص116.

[3]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص63.

[4]- المصدر نفسه، ص65.

[5]- المصدر نفسه، ص65، 66.

من الأحيان– من دراسة السرد في النصوص الروائية، وفي الحكايات العجيبة والأساطير".[1]

وقد تختلف مفاهيم السرد العربي من ناقد إلى آخر ومن دارس إلى آخر كلٌّ حسب استعماله لها؛ وذلك " لأننا سنجد أنفسنا أمام استعمالات عديدة، قديمة وحديثة، لا رابط بينها ولا ناظم، نجد من بين هذه الاستعمالات: الأدب القصصي، أدب القصة، النثر الفني، القصة عند العرب، الحكايات العربية (،،،) وما شاكل هذا من المفاهيم. ومعنى ذلك أننا عندما نقول مفهوماً جديداً، فإن هذا المفهوم الجديد نوظفه ليكون مفهوماً "جامعا3 من جهة، وليكون دقيقاً وشاملاً من جهة ثانية".[2]

فيمكن أن نُعرّفه بأنه "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلاً للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعياً أو تخييلياً، وسواء تم التداول شفاهاً أو كتابة".[3]

و"السرد باعتباره أداة التشخيص الأولى يشكل قوة ضاربة في مجال التواصل والإقناع والسيطرة على كل المناطق الانفعالية داخل الذات الإنسانية، تستوي في ذلك انفعالات الكبار والصغار. فهو قادر على التسلل إلى وجدان المتلقي في غفلة من العقل وأدوات الرقابة داخله. فالسرد لا يقدم حقائق جاهزة، إنه يقوم ببنائها استناداً إلى تفاصيل الحياة وهوامشها".[4]

فهو "خطاب مغلق، حيث يداخل زمن الدال (في تعارض مع الوصف)، وهو خطاب غير منجز، وقانون السرد هو كل ما يخضع لمنطق الحكي، والقص الأدبي".[5]

"وتحدد هذا التعريف على الشكل التالي: يعني السرد (Narration) التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه. والسرد ذو طبيعة لفظية (Verbal) لنقل المرسلة. وبه تتشكل لفظي يتميز عن باقي الأشكال الحكائية (الفلم، الرقص، البانتوميم ...). أما الأحداث فهي الأشياء التي وقعت".[6]

---

[1]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص90.

[2]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص67.

[3]– المرجع نفسه ، ص72.

[4]– سعيد بنكراد، السرد الروائي وتجربة المعنى، ص238، 239.

[5]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص110.

[6]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقاي العربي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص41.

ولأنّ السرد لقي الاهتمام والعناية في الدراسة المعاصرة فهو "موجود أبداً بغض النظر عن اللغة أو الأمة أو الزمان أو المكان. لكن الأنواع متحولة لأنها تتحدد بالزمان والمكان".[1]

لقد "عرفت الدراسات النقدية في تحليل الخطاب السردي في الوطن العربي نقلة نوعية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، حيث تطعمت بمختلف التيارات الفكرية والفلسفية الوافدة من الغرب، وتعاملت معها –مداً وجزراً– تعاملاً تفاوتت مستوياته بين الدارسين أنفسهم. ومع ما أنجز في هذا المجال من دراسات إلا أنّ القليل منها اتخذ المتن السردي موضوعاً له، على الرغم من تنوع المناهج النقدية الموظفة في تلك الدراسات، كالبنيوية والأسلوبية والسيميولوجيا".[2]

"إنّ حقل التحليل السردي للخطابات هو بدون منازع الحقل السيميائي الذي عرف أثناء السنين الأخيرة التطورات الأكثر أهمية أو على الأقل الأبحاث النظرية والتطبيقات الأكثر عدداً"[3]. فما هو الحقل السيميائي وما هي السيميائية والسيمياء؟

III. السيمياء:

المفهوم:

أ‌- **لغة:**

جاء في لسان العرب: "السَّوْمَةُ والسِّيمَةُ والسِّيمَاءُ والسِّيمْيَاءُ: العلامة. وسَوَّمَ الفَرَسَ: جعل عليه السِّيمَة، وقوله عز وجل: حجارة من طين مُسَوَّمَةٌ عند رَبِّكَ للمسرفين: قال الزجاج: روى عن الحسن أنها مُعلَّمة ببياض وحمرة، وقال غيره: مُسَوَّمة بعلامة يعلم بها أنها ليست من حجارة الدنيا ويعلم بسماها أنها مما عذب الله بخا: الجوهري: مُسَوَّمَة أي عليها أمثال الخواتيم. قال أبو بكر: قولهم عليه سِيمَا حَسَنَةٌ معناه علامة، وهي مأخوذة من وَسَمْتُ أَسِمُ، وقيل: الخيل المُسَوَّمَةُ هي التي عليها السِّيمَا والسُّومَة وهي العلامة. وقال تعالى: من الملائكة مُسَوَّمِين؛ قرئ بفتح الواو أراد مُعَلَّمِين. والمُسَوَّمَةُ: المُعَلَّمَةُ. سَوَّمَ فلانٌ فرسه إذا أعْلَمَ عليه بحريرة أو بشيء يعرف به، قال: والسِّيما ياؤها في الأصل واو، وهي العلامة يُعرف بها الخير والشر. قال الله تعالى: تعرفهم بسيماهم".[4]

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص107.

[2]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص169.

[3]– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، تر : جمال حضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص15.

[4]– ابن منظور، لسان العرب، مج7، ط4، 2004، ص318.

ب- اصطلاحاً:

"إنّ مصطلح السيمياء في أبسط تعريفاته وأكثرها استخداماً نظام من السمة أو الشبكة من العلامات النظمية المتسلسلة وفق قواعد متفق عليها في بيئة معينة".[1]

"تعطي كريستتيفا وجماعة تيل كيل للدرس السيميائي امتداده الأقصى باعتباره منهجية للعلوم الإنسانية وتطبيقات سوسيو تاريخية وأنظمة دالة.

والسيميائية هي إعادة تقييم لموضوعها و/أو لنماذجها، وتعد هذه النماذج، أي العلوم التي يقتبس عنها ولنفسها كنظام حقائق، وهي نمط تفكير قادر على تعديل ذاته، دون انتصابه كنظام.

دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة، اعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة كأنظمة علامات في الواقع.

والمنهج السيميائي تركيب للدراسات الأنتروبولوجية/ اللسانية/ النفسية/ الاجتماعية.

من هنا كان انطلاق السيميائية الوصفية/ المحضة/ التطبيقية/ السردية)".[2]

"فلا شيء يوجد خارج العلامات أو بدونها، ولا شيء يمكن أن يدل اعتماداً على نفسه دون الاستناد إلى ما توفره العلامات كقوة للتمثيل، فالتجربة الإنسانية بكافة أبعادها ومظاهرها تشتغل في تصور بورس كمهد للعلامات: لولادتها ونموها وتطورها.

إنّ الإنسان علامة وما يحيط به علامة وما ينتجه علامة، وما يتداوله هو أيضاً علامة. والخلاصة أن لا شيء يفلت من سلطان العلامة ...، كما لا يمكن أن يوجد شيء داخل هذا العالم حراً طليقاً، يحلق في فضاءات الكون لا تحكمه ضوابط أو حدود ولا يحد من نزواته نسق".[3]

"إنّ علم السيمياء ليس علماً وليد العصر الحديث كما يزعم بعضهم وفي مقدمتهم الغرب، بل أنه أبعد وأقدم النشأة من ذلك الزعم. فقد اهتم القدامى من عرب وعجم بهذا الجانب من علوم اللسانيات منذ أكثر من ألفين سنة، حيث أورد الفيلسوف أفلاطون هذا الموضوع في كتابه وأكد أنّ للأشياء جوهراً ثابتاً وأنّ الكلمة أداة للتوصيل. وبذلك يكون

---

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2005، ص51.

[2]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص118، 119.

[3]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائات ش. س. بورس، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص72

بين الكلمة ومعناها تلاؤم طبيعي بين الدال والمدلول، فلهذا كان اللفظ يعبر عن حقيقة الشيء. كما أشار أفلاطون إلى ما تمتاز به الأصوات من أدوات تعبر عن ظواهر عديدة.

وقد ربط العرب قديماً بين هذه المعطيات وبين ما أسموه بعلم أسرار الحروف أي: علم السيمياء وقد تعددت في ذلك دراسات الحاتمي والبوتي وابن خلدون وابن سينا والفرابي والغزالي والجرجاني والقرطاجي وغيرهم كثير".[1]

" ... ومن العرب الذين مارسوا السلوك السيميائي رغم أنهم لم سيعرفوا هذا المصطلح الحديث فنرى عنترة بن شداد كلمه جواده:

فأزور من وقع القنا بلبانه   وشكا إلي بعبرة وتحمحم

فليس التحمحم هنا إلا ضرباً من ضروب اللغة السيميائية تقوم على إصدار صوت معين لبلوغ غاية معينة فعنترة يفهم لغة جواده السيميائية بالفطرة".[2]

كما نلمس هذه الكلمة من خلال دراسات العلماء والأدباء والنحويين العرب. حيث أنهم لم يعرفوا علم العلامات السيميائية الحديثة بالأسس التي وضعها المحدثون ولكن أشاروا إليها تحت ملاحظاتهم وتأملاتهم من خلال علمي النحو والبلاغة وخاصة ابن سينا والجاحظ وسيبويه وعبد القادر الجرجاني وابن جني والغزالي".[3]

"فإذا كانت السيميائية نقلاً لشفرة، فهي أيضاً أكثر من ذلك، فباعتبارها عملية وصف، يجب أن تدقق مستوى أو مستويات التحليل التي تريد أن تتموقع فيها: هذا يعني أنها لا تتناول المواضيع التي تدرسها إلاّ تحت مظهر محدد جداً يكون مشتركاً بينها".[4]

"فالتحليل السيميائي يجري إذاً في اتجاهين: إنه يواجه في البداية جوهر المحتوى ... ويعالج بعد ذلك شكل المحتوى الذي يُفهم كانتظام ذي نمط تركيبي".

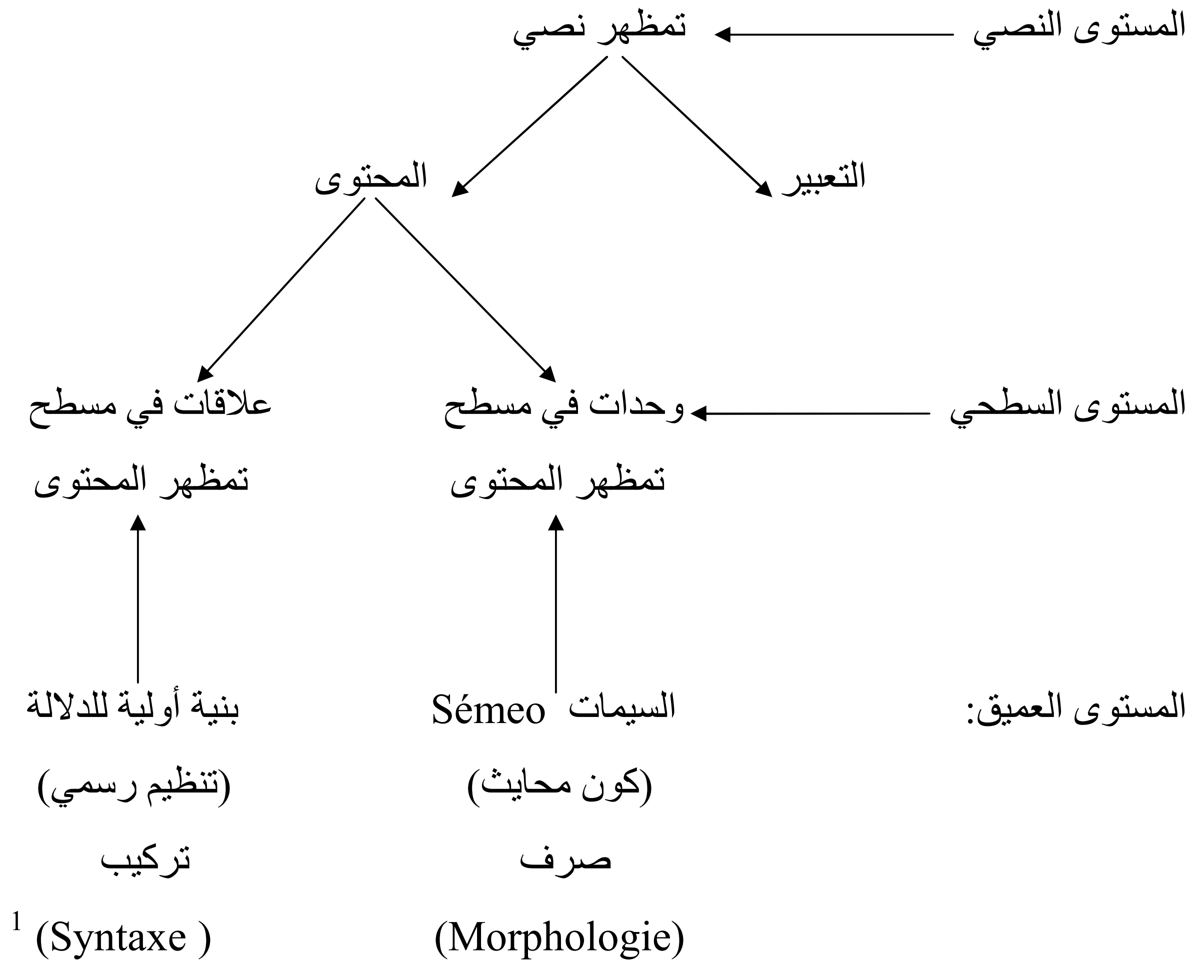
ج- ترسيمة المستويات السيميائية:

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

[3]- المرجع نفسه، ص48، 49.

[4]- جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص57.



د- المربع السيميائي:

إنّ تنظيم البنية الأساسية للتدليل التي تقع في المستوى العميق وذات الطبيعة المنطقية–الدلالية تأخذ شكل نموذج محدد جداً، ممثل فضائياً بالمربع السيميائي المسمى أيضاً النموذج التأسيسي".[2]

بنية المربع:

إذا كان التدليل س (الكون باعتباره دالاً كلياً، أو نظاماً سيميائياً ما)، يبدو في مستوى التقاطه الأول كمحور دلالي، فإنه يقابل سَ المأخوذ كغياب مطلق للمعنى وكنقيض للعنصر س، وإذا اعتبرنا أنّ المحور الدلالي س (جوهر المجتوى) يتمفصل في مستوى شكل المحتوى إلى سيمين متضادين:

1– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص71.

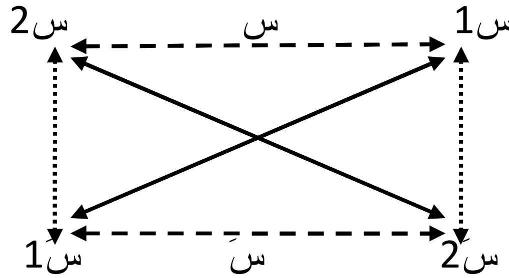
2– المرجع نفسه، ص90، 91.

س1 ⟵――――⟶ س2

فإنّ هذين السيمين مأخوذين كلاً على حدة، يشيران إلى وجود عناصر متناقضة.

سَ1 ⟵――――⟶ سَ2

بالأخذ في الاعتبار بأنّ س يمكن إعادة تحديده تبعاً لوضع هذه التمفصلات السيمية، كسيم مركب يجمع س1 وس2 بواسطة علاقة مزدوجة للفصل والوصل، فإنّ البنية الأولية الدلالية للتدليل يمكن تمثيلها كــ:



علاقة اقتضاء ....

علاقة بين متضادين – – – – – – – – – – –

علاقة بين متناقضين[1] ⟵――――――⟶

IV. السيميولوجيا في تعريف الغرب:

Sémiologie n.f. (du gr, semeion, signe).1. Science générale des signes et des lois qui les régissent au sein de la vie social.[2]

ويعني أنّ السيميولوجيا هي العلم العام للعلامات والقوانين التي تتحكم في الحياة الاجتماعية.

وعليه، فإنّ "السيميولوجيا هي العلم الذي يدرس العلامات، وحياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية. وقد يشكل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي فرعاً من علم النفس العام، ويسمى هذا العلم السيميولوجيا، ومن شأن هذا العلم أيضاً أن يطلعنا على كنه هذه العلامات، وعلى القوانين المادية والنفسية التي تحكمها ... هدفها دراسة المعنى الخفي لكل نظام علاماتي فهي تدرس لغة الإنسان والحيوان، وغيرها من العلامات غير اللسانية

[1]– جوزيف كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص91، 92.

[2] - Le Petit Larousse, P974.

باعتبارها نسق من العلامات، مثل علامات المرور وأساليب العرض في واجهة المحلات التجارية ..."[1]

"إن تاريخ السيميولوجيا يعود إلى بداية الميلاد، إلى ألفي سنة مضت، ويرى إيكو أن الرواقيين ...، هم أول من قال بأن العلامة signe: دالاً ومدلولاً ...، وأن السيميائيات المعاصرة، ارتكزت في فلسفتها وبعدها الفكري على اكتشافات الرواقيين، وأن العلامة هي كل أنواع السيميائيات، أي ليس العلامة اللغوية فقط، وإنما أيضاً العلامة المنتشرة في شتى مناحي الحياة الاجتماعية، وفي بداية القرن الماضي بشر عالم اللسانيات السويسري فردناند دي سوسير ... بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السيميولوجيا"، هذا العلم الذي ستكون له مهمته، كما جاء في دروسه التي نشرت بعد وفاته، وهي "دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية"، ولقد كانت الغاية المعلنة والضمنية للسيميولوجيا هي تزويدنا بمعرفة جديدة تساعدنا لا محالة، على فهم أفضل لمناطق هامة من الإنساني والاجتماعي ظلت مهملة لوجودها خارج دائرة التصنيفات المعرفية التقليدية".[2]

و"لعل أهم نموذج من المصطلحات الألسنية السيميائية حظي باهتمام النقاد والدارسين هو مصطلح السيميولوجية (السيميائية)، هذا الذي زُرع في الحقول النقدية العالمية بآليات ومفاهيم مختلفة، وعرف ارتباكاً في استعمالاته سواء في اللغة الأصلية المنقول عنها أم في اللغات المترجم إليها"[3]، فما هي السيميائية؟

السيميائية مشتقة من الكلمة اليونانية SEMEION ومعناها العلامة، وهي مركبة من العلامة ولوغوس LOGOS الذي هو العلم، إن السيميولوجيا في مجموعها تعني علم العلامات".[4]

وبعد أن تعرفنا ولو موجزاً على السيميائية والسرد عند العرب والغرب؛ فماذا لو ربطنا هذين اللفظين معاً السيميائية والسرد؟

٧. السيميائيات السردية:

يحدد السيميائيون موضوع بحثهم بدقة، ويمثل "المحتوى" انطلاقاً من العلامة السردية وفق رؤية (يلمسليف Louis Hjelmlev) للعلامة في اللسانية المشكلة من دال

[1]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص77، 78.

[2]– المصدر نفسه، ص45، 46.

[3]– مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004/2003، ص171.

[4]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص125، 126.

(التعبير)، ومدلول (المحتوى). وباختيارهم للمدلول (المحتوى) يلغون وبشكل آلي الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم، ويؤكد ذلك "شميث Schmith" في قوله بأنّ المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة".[1]

وعليه، فإن مهمة السيميائيات السردية هي دراسة وتحليل الخطاب في إطار منهج سيميائي، وحتى نعرف مدى قدرة هذا الأخير طرحنا السؤال التالي: هل باستطاعة المنهج السيميائي دون غيره من المناهج دراسة وتحليل الخطابات الإنسانية على تنوعها؟ ولماذ؟

[1]– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، ص92، 93.

الفصل الثاني

سيميائية الشكل الخارجي

1- الغــلاف

2- العنــوان



صورة لغلاف الرواية

1. سيميائية الغلاف:

لقد اهتمت الدراسات الحديثة للرواية بالغلاف أيّما اهتمام، فاعتبرته عنصراً هامًا من عناصر الرواية مثله مثل النص، لذلك أُولِيَ عناية خاصة حتى يكون بمثابة المرآة العاكسة للمتن، فصورة الغلاف "إضافة إلى كونها وسيلة من وسائل الإشهار وجذب القراء عن طريق الألوان والتعابير تعطينا –ولو نظرة موجزة– حول النص".[1]

الغلاف هذه الورقة السميكة مقارنة بأوراق الكتاب، تبدو لأي شخص عادي مجرد غلاف يحمي ورقات الكتاب، أو بطاقة هوية وتعريف تحمل معلومات عن المؤلَّف وعن المؤلِّف؛ هو كذلك فعلاً .. وأكثر من ذلك، فأي غلاف يتميز عن أغلفة أخرى برسوم وألوان وكتابات وخطوط، وهو بذلك يكون نتاجاً مشتركاً بين المؤلِّف وبين الفنان التشكيلي الذي قام بتصميمه.

غلاف روايتنا أكثر تميزاً، لأنه قبل كل شيء يخص أول رواية من مجموع أربع روايات ألّفها الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" وَسَمَهَا بـــ "**رباعية الدم والنار**"، فكان لِزاماً عليه –أي: الغلاف– أن يكون مميزاً، ومن جهة ثانية لأنه يحمل عنواناً –"**دماء ودموع**"– ذا دلالات وأبعاد.

قبل أن نخوض في تفسير وتحليل الغلاف ومكوناته ومكنوناته سنطرح بعض الأسئلة التي تكون منهجنا في السبيل إلى ذلك، وهي كالآتي:

1–إلى أي مدى تصل علاقة غلاف الرواية بالنص؟

2–هل وُفِّق مصمم الغلاف في اختصار محتوى الرواية وإيصاله للمتلقي؟

3– ما هي علاقة اللوحة المرسومة على الغلاف بعنوان الرواية؟

قد "تتفاوت الأشكال والخطوط من حيث قدرتها على التناغم وإمتاع الآخرين، فهناك من الأشكال ما يسُرُّ وآخر يُذهل وآخر يُرهب، ولكن أفضل الأشكال ما ينسجم مع الذات في تناغم جمالي مثير، والطبيعة كما هو معلوم كالإنسان تقدم لنا أشكال جميلة جليلة أودع فيها المولى تبارك وتعالى سر الحياة والجمال، والإنسان منذ العهود القديمة إلى يومنا هذا أبدع أشكالاً وخطوطاً خلدت ذكراه وقوته في الإبداع وأعطت مراحل في التعبير عن حالته وظروفه الشخصية"[2]، فجاءت أشكال وخطوط وألوان غلاف روايتنا في شكل لوحة فنية معبرة لا تخلو من القراءات والتأويلات ، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على فنية الرسام وإبداعه وجمالية إحساسه، "فالأشكال والخطوط في نظر الفنان هي انسجام وتداخل في تعبير عن كوامنه الداخلية من عاطفة جياشة وأحاسيس مرهفة"[3]، فهو

[1]– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية – دراسة تحليلية، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2009، ص224.

[2]– قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص134.

[3]– المصدر نفسه ص134، 135.

بذلك "يترجم بواعثه العاطفية إلى لغة الفن من خلال خامات فنية متنوعة بأسلوب شخصي فيه الكثير من القراءة والشاعرية، فنجد أنفسنا نطرب لتجمعات معينة من الخطوط والألوان"[1].

ما يميز "**رباعية الدم والنار**" أنها جميعها تحمل نفس نمط وشكل وألوان الغلاف بصفة عامة، والاختلاف يكمن فقط في العناوين وألوانها والرسومات الدالة عليها، وكأنها تقول إنّ المجموعة كلها تصب في ذات الموضوع والاختلاف فقط في طريقة تناوله.

بحيث نجد أن وجه الغلاف ينقسم إلى أربعة أقسام:

1) في القسم العلوي اسم الرواية "**دماء ودموع**" بخط ذي حجم كبير وفوقه مباشرة عبارة "**رباعية الدم والنار**"، وهذا يدل على أهمية العنوان ومحاولة لشد انتباه القارئ له من أول وهلة دون إغفال الرباعية؛ وفي الزاوية اليمنى مربع بخلفية برتقالية تحمل الرقم "1" وتحته كلمة "رواية" باللون الأسود، أي أنها الرواية الأولى من هذه المجموعة.

2) في القسم الثاني نجد الرسم الذي يترجم ما قاله العنوان، فحتى لو كنتَ أمياً غير عارف بأبجديات القراءة، أو كنتَ لا تفقه اللغة العربية فإنك ستستنتج من خلال الرسمة ما هو العنوان.

3) أما القسم الثالث فبه اسم المؤلّف "عبد الملك مرتاض" وبنفس نوع خط العنوان وبنفس لون "**رباعية الدم والنار**" إلا أنه بحجم يتوسط هذا وذاك.

الأقسام الثلاثة السابق ذكرها كلها باللون الأسود يفصل بينها خط أبيض، نلاحظ هنا أنّ القسم المخصص لعنوان الرواية والرباعية أكبر مساحة من القسمين الآخرين المتماثلين.

4) وفي آخر قسم نجد اسم دار النشر "دار البصائر" باللون الأسود والخط نفسه المستعمل على الغلاف ولكن بحجم أصغر، "للنشر والتوزيع/ الجزائر" باللون الأسود وبخط مغاير وحجم صغير جداً وسط خلفية بلون أصفر فاتح.

أ- وصف لِعنوان ورسم الغلاف:

عنوان الرواية "**دماء وموع**"، جاء في أعلى صفحة الغلاف بخط كبير واضح، فكانت كلمة "**دماء**" باللون الأحمر الداكن، وكلمة "**دموع**" باللون الأزرق الفاتح السماوي، وجاء حرف "**و**" جامعاً لهما، نصفه العلوي أزرق سماوي والنصف السفلي أحمر داكن – وكانت مساحته أكبر– وفي وسط الحرف تدرج لوني هبوطاً من الأزرق إلى الأحمر وصعوداً من الأحمر إلى الأزرق، وقطرة أو دمعة تحيط بحرف "**و**" من الجهة الموالية

[1]– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص228.

لكلمة "**دماء**"، وكأنها تقول بأن الدماء دائماً وأبداً تمتزج بالدموع، والدموع تحيط بالدماء أينما كانت.

- كلمة "**دماء**" ذات اللون الأحمر الداكن تتقاطر منها خمس قطرات لامعات وقطرتان أخريتان تتزل إحداهما على حرف "الدال" والأخرى على حرف "الألف" المدّ، القطرات النازلة متفاوتة الأحجام، تصنع منطقة ملطخة وكأنك رميت بطلاء أحمر على الأرض (المساحة السوداء).
- كلمة "**دموع**" ذات اللون الأزرق الفاتح، أزرق السماء الصافية في يوم صيفي .. أزرق البحر الهادئ .. تنزل منها ست قطرات صافيات لامعات يتخللها بعض البياض، هي كذلك متفاوتة الأحجام، تنزل لتصنع ما يشبه السطح المائي "الدائري"، وأول قطرة تقع في هذا السطح تحدث فيه نوعاً من الاضطراب الذي هو في شكل دوائر مركزها مكان سقوط القطرة؛ فتتسبب في تناثر قطرات أخريات خارج هذا السطح في المساحة السوداء.. وكأنها القطرة التي أفاضت الكأس، وتبقى هناك قطرة –أو دمعة– على حرف "الميم" وأخرى على حرف "العين".

لو قمنا بتحليل بسيط للقطرات النازلة من كلٍّ من "**دماء**" و"**دموع**" و"**و**" وأشكال الحروف لوجدنا الآتي:

- **<u>القطرات مختلفة:</u>**

القطرات الحمراء لا تشبه القطرات الزرقاء، الأولى تشبه في شكلها شكل الدموع، وكأنّي بها تقول: الدماء لا تتسبب إلا في نزول الدموع، وهذا جلي الوضوح، فأي إراقة دم تعقبها الدموع حتى لو كان جرحاً بسيطاً ونزف قليلاً فإننا نتألم وقد تبكي عيوننا أو قلوبنا؛ فما بالنا بالدماء التي تُراق في الحروب والمعارك؟

أمّا القطرات الثانية –قطرات "**دموع**"– فهي تشبه قطرات الماء ذات الشكل الجميل البراق، والماء هو الحياة، قال تعالى:﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا **<u>وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ</u>** أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾[1]، فكأن الصورة تقول: إنّ هذه الدموع دموع حياة، فالطفل حين يولد أول ما يقوم به هو البكاء وهو **دليل على حياته وبدايتها**، والأم حين تَزُف ابنتها إلى بيت زوجها تذرف الدموع **دموع الفرح ببداية حياة جديدة**، والطالب عندما ينجح في اجتياز امتحان شهادة ما يبكي وتسيل دموعه **فرحاً بتحقيق النجاح وبدءِ حياة جديدة ومشوار جديد.**

أمّا "**و**" فتتزل منه قطرتان .. بل تكاد، القطرة الحمراء تظهر في آخر الحرف ولكنها لا تبدو عازمة على النزول، وأمّا القطرة الزرقاء فهي لامعة جميلة تهبط بكل رقة ولطف على الجانب الأيمن للحرف، يتراء لك أنها نازلة من أجل إخفاء القطرة الحمراء التي ربما ستتزل لاحقاً، دلالة على أن الدموع تغسل الدماء والأحزان.

[1] – سورة الأنبياء، الآية 30.

- **التباين في عدد القطرات:**

القطرات الحمراء خمسةٌ منها نزلت واثنتان باقيتان على الكلمة بمجموع سبع قطرات، القطرات الزرقاء نزلت منها خمسة أولاها أحدثت اضطراباً نجم عنه تناثر أحد عشر قطرة، سبعة منها أصبحت على الأرض (المساحة السوداء) شبيهة بالمسطحات المائية، والأربع الأخريات ما تزال في الهواء بمجموع تسعة عشر قطرة.

لو أسقطنا هذه الأرقام على مضمون الرواية لاستنتجنا –من منظورنا– أن السبع قطرات الحمراء إضافة إلى قطرة "**و**" التي تنزل وتظهر كنصف قطرة، نستنتج أنها تحيل على دلالة سنوات الثورة التحريرية الجزائرية التي دامت سبع سنوات ونصف، وأمّا التسعة عشر قطرة فترمز إلى التاريخ 19 مارس 1962 وهو تاريخ توقيف القتال الذي أسفرت عنه مفاوضات "إيفيان" التي أشار إليها المؤلّف: "... ولكن البوادر كلها تدل على أنّ هذه المفاوضات قد تنتهي في هذا الشهر، شهر مارس ..."، "... السنة اثنتان وستون. والشهر مارس. واليوم خميس. والتاريخ خمسة عشر ..."، "... والمفاوضات قائمة في إفيان؟"[1]. فكان تاريخ 19 مارس عيداً للنصر وبداية لحياة جديدة ملؤها الاستقلال والحرية.

- **شكل الحروف:**

لو أمعنّا النظر جيداً في كلمتي "**دماء**" و"**دموع**" للاحظنا أنها تبدو كالتي كُتبت بطلاء أو دهن ولم يجف بعد، والطلاء لا يجف بسرعة إلاّ إذا كان مقداره كثيراً وهذا ما نلمسه في كلمة "**دماء**"، التي تتصل بها قطرات ذات شكل طويل يختلف عن شكل القطرات التي نزلت وكأنها تأبى النزول، وهذا دليل على أنّ الدماء على كثرتها لم تجف إلى غاية اليوم، وهناك دماء لم تنزل وإنما بقيت تنزف من غير جروح ظاهرة للعيان حتى اليوم، أمّا بالنسبة لــ"**دموع**" فيبدو أنها جفت من حيث كانت دموع حزن وباغتَ بعضها الدّهّان وخرج عن الإطار الذي رسمه لها، فكانت دموع الفرح والانتصار.

ب- دلالة الألوان:

وكتَتِمَّة لدراسة سيميائية الغلاف لابد من الوقوف وقفة تأمل وتحليل لأحد أهم عناصر مكونات هذا الغلاف، إنّه اللون، فمن غير المعقول المرور دون الإشارة إليه والحديث عنه مطولا، "لأن للألوان دلالتها ولغتها، فلم يعد اللون أمراً هامشياً أو مجرد لطخة من الصبغ توضع على ثوب أو قرطاس، وإنما أصبح كل لون يرمز إلى عالم خاص من الرموز"[2]، ولأنه لا يمكن دراسة الشكل بمعزل عن اللون أو الاهتمام بالشكل وإهمال اللون، "فاللون هو تفاعل بين الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليها بذلك

[1] – عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، ص270، 275، 276.

[2] – نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص195.

المظهر الخارجي لهذه الأشكال، وأنّ الألوان في اللوحة بانسجامها وترابطها تتحقق الوحدة الجمالية"[1] والتي نحن بصدد إثباتها.

1-<u>اللون الأسود:</u>

غَلَبَ على غلاف رواية "**دماء ودموع**" اللون الأسود، بحيث حاز على نسبة ما يقارب 75% من مساحة الغلاف "مما جعله يوحي بعدة أمور منها: الحزن، العزلة، الألم، الجهل الكآبة"[2]، كما هو معروف فإنّ اللون الأسود ذو دلالة خاصة عن الظلم وضنك العيش والمعاناة والمأساة التي عاشها شعب بأسره في فترة ليست بالهينة؛ وهي حقيقة وردت صريحة في الرواية، وما معاناة "أحمد أبو طالب" إلاّ عيِّنة ومثال عن الملايين.

فاللون الأسود بتلك النسبة الكبيرة لم يأتِ اعتباطاً، بل هو يعبر عن مواقف وحالات نفسية تعيسة كالخوف والغموض التي اجتاحت السواد الأعظم لسكان الجزائر لأكثر من قرن من الزمن؛ الخوف من هذا المعتدي الغاشم ومن قوته وحلفائه ومما تخبئه الأيام والمستقبل من أخبار.. والغموض الذي يكتسي هذا المستقبل المجهول، وقد ورد اللون الأسود في الرواية في: "... ولكنها كانت أفكاراً سوداً كلها"، " ... لا يَنظر إلى الحياة إلا بمنظار أسود"، "... هذا الظلام الجبار الذي أخذ يزداد تكاثفاً وسواداً ..." ، "... لا أريد أن أعود إلى الماضي الأسود ..."[3]، نلاحظ تعلق اللون الأسود بعدة معاني، في أول وثاني مقطع دلالة اللون الأسود على التفكير الخاطئ السلبي، وفي المقطع الثالث على شدة سواد الظلام واتساعه، وفي المقطع الأخير محاولة الهروب من واقع الظلم والفقر والجهل...

2- <u>اللون الأبيض:</u>

في هذه المساحة الكبيرة من اللون الأسود نلاحظ أنّ اللون الأبيض استطاع أن يحصر له مكاناً، فكان على شكل خطين سمك كل منهما 1 ملم، وقد جاءا أفقياً أولهما تحت العنوان مباشرة والثاني تحت الرسم، "أمّا الخطوط الأفقية فتمثل الثبات والتساوي والاستقرار الصمت والأمن والهدوء والتوازن والسلام"[4]، دلالة على اللحظات القليلة التي شهدت بعض الهدوء والسلام في تلك الفترة، وكما هو معلوم فإن "الأبيض: يرمز إلى الطُّهر والصفاء والبراءة والحرية والسلام والاستقرار"[5]، وكذلك هو رمز للضوء وللنهار، للصدق والإخلاص وعدم التحيز، للنقاء في الحب والرقة والشفافية، ومن جهة أخرى "بما

---

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص142.

[2]- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص195.

[3]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص65، 79، 99، 121.

[4]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص135.

[5]- المرجع نفسه، ص143.

أن اللون الأبيض لون الكفن فيه رمزية إلى ترك الدنيا وخطاياها، وغسل الذنوب والآثام، كما يرمز إلى الحياة الجديدة المتجددة"[1]، وقد ورد في الرواية على سبيل المثال: "...الأمانيُّ البيض."[2]

وكما هو شائع في كثير من المعتقدات فإن اجتماع اللونين الأسود والأبيض يعبر عن تحول أو لحظة انتقال عن المرور من مرحلة إلى أخرى، كما يمثلان اللحظتين الأساسيتين في حياة الإنسان مولده ووفاته، وقد ورد في الرواية ذكر اللونين مجتمعين في مقطع: " ... وتلك ابتسام تقبل في جلباب أسود، هذه المرة، ولثام أبيض ..."[3]، حيث اللون الأسود هو صاحب الحظ الأكبر في الظهور و اللون الأبيض يأخذ جزءاً صغيراً.

فكان استعمال اللون الأبيض هنا كنوع من الإشارة إلى وجود الأمل الفاصل بين أسود وأسود، أي أنّ دوام الحال من المحال ومهما كانت الظلمة حالكة فإن بريق النجوم وإطلالة القمر ستبدد ذلك، ومهما طال الليل فإنه سيأتي عليه النهار ولو على شكل فواصل، تتمثل هذه الفواصل في الثورة المعلنة على الاستعمار، وفي الكُتّاب محارباً للجهل، وفي وضع مولود جديد بروح شهيد، وفي لحظة عشق صادقة تغسل هموم دهر ..

3- اللون الأحمر:

أمّا عن اللون الأحمر الداكن الذي سبغ كلمة "دماء" والجزء السفلي من حرف "و" فهو "يرمز إلى الحرب والدمار والنيران والدماء والحركة"[4]، وعاطفة الحب والغضب والحياء، وهي كلها دلالات نلمسها بمجرد فتح الرواية، فنجد ثورة الشعب والخراب الذي أوجده المُستعمِر، ونيران الرصاص ودماء الشهداء وحركة المجاهدين والناس عامةً، ونجد حب "أحمد" لـــ"ابتسام" وحب "ابتسام" لـــ"أحمد" وحياءها وغضب "مخنوق" من "أحمد"، وغضب شعب بأكمله ... جاء في الرواية: " ... أيتها الأشباح الحمراء..."[5]، دلالة على الغموض والغرابة، " ... قرص الشمس يحمرّ قليلاً ..."[6]، دلالة على الغروب. وحسب الأطباء النفسانيين فإن اللون الأحمر لون إثارة ودليل جرأة، وينصحون به كَلَوْن للباس في الشتاء لأنه يعطي شعوراً بالدفء وإحساساً بارتفاع حرارة الجسم.

4- اللون الأزرق الفاتح:

[1]- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص196.

[2]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص79.

[4]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143.

[5]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص66.

[6]- المصدر نفسه، ص99.

اللون الأزرق الفاتح هو لون كلمة "دموع" والجزء العلوي من حرف "و"، هذا اللون "يرمز إلى الشوق والليل الطويل الذي ينتظر شروقه والحزن والبعد والسعة"[1]، وقد ظهر هذا بكل وضوح في الرواية، فالشوق إلى شمس الحرية والشوق إلى لقاء الحبيب محور أساسي تدور حوله الأحداث، وكثيراً ما تردد في الرواية ذكر طول الليل سواء الليل الحقيقي بمعنى الظلام، أو الليل بمعنى الظلم، أمّا البعد والحزن فهو البعد عن الوطن إكراهاً لا خياراً والمتمثل في بُعد الجزائريين اللاجئين عن الوطن واستقرارهم في قرية مغربية، وحزنهم على فراق أهاليهم وأراضيهم، وكذلك البعد المتمثل في بُعد "ابتسام" عن "أحمد" وحزن كليهما على عدم اتصالهما ببعض وقرب أحدهما من الآخر، وبُعد "ابتسام" عن أهلها حين التحقت بالمجاهدين وحزن عائلتها على فراق ابنتهم النشيطة الطّيِّعة ...

كما يعبر عن التمعن والتأمل والفكر، يعبر عن تحليل الذات ودراسة النفس، وهو رمز للصفاء والهدوء والسكون والراحة، فيكفي أننا نرتاح لرؤية لون البحر ولون السماء في يوم مشمس لا تشوبه السحب ولا تعكر صفوه الرياح، وهو اللون المفضل والمحبب لبسه في الصيف لأنه يشعرنا بالبرودة، كما ينصح به الأطباء النفسانيون الأشخاص العصبيين والقلقين كلَوْن لألبستهم وحتى لغرف نومهم و غرف الجلوس.

5- اللون البرتقال:

وهذا اللون نراه في عبارة "رباعية الدم والنار"، وخلفية عبارة "1 رواية"، واسم المؤلّف "عبد الملك مرتاض"، هذا اللون "يرمز إلى الدفء والانجذاب والذوق والشوق"[2]، فيكفي الشعور بالدفء في كنف الأهل وفي ضوء الحرية والاستقلال، وقد يكون متعمداً استعماله لجذب القارئ خاصةً إلى عنوان المجموعة واسم المؤلّف ورقم الرواية، وهو طبعاً ينم عن رفعة الذوق وسموه سواء للمؤلّف أو المصمم، أمّا الشوق فهو إلى معرفة ردة فعل القارئ والناقد خاصةً، أو ربما الشوق إلى رؤية جزائر أخرى غير التي بالرواية من كل الجوانب.

كما يعبر عن الطاقة والقوة والحيوية والازدهار والطموح، طاقة الإبداع وقوة تصويره وحيوية صاحبه، الطموح إلى غد أفضل وعمل أرقى وازدهار أدبي وثقافي وفكري ..

6-اللون الأصفر:

جاء اللون الأصفر فاتحاً باتجاه اللون الأبيض في خلفية دار النشر والبلد، وهو "يرمز إلى السرور والابتهاج والذبول والنور والإشعاع"[3]، ويرمز أيضاً للفرح والتفاؤل

---

[1]- قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة، ص143.

[2]- المرجع نفسه، ص143.

[3]- المرجع نفسه، ص143.

والحيوية وشفافية النفس، ولا ننسى أنه لون الشمس، ربما يظهر لنا أنّ هناك بعض التناقض في رمزية هذا اللون، فما علاقة الذبول بالابتهاج والحيوية؟ قد يكون المقصود هنا ازدواجية رمزية اللون فمرة تكون إيجابية ومرة تكون سلبية، وهذا ينطبق إلى حد ما على حال دور النشر، فتارة تبتهج بتحقيق المراد من ذيوع صيت وعائد مالي جيد وتارة يحص العكس فيكون كأنه الذبول؛ فيحصل بالأولى السرور والفرح ونظراً لشفافية النفس تحصل بالثانية الحيوية والتفاؤل.

بعد أن قمنا بهذا التحليل البسيط والمتواضع لغلاف رواية "**دماء ودموع**" للدكتور "**عبد الملك مرتاض**"، يمكننا القول أنه عمل فني يمتلك "عناصره وأسسه التصميمية وعلاقاته التشكيلية المجردة من خطوط وفراغات ومساحات وأحجام وألوان وظلال وأضواء ورموز"[1]، وكخلاصة واستنتاج لما سبق ومحاولة للإجابة على الأسئلة التي تم طرحها في مستهل هذا المبحث والتي كانت كالتالي:

1-إلى أي مدى تصل علاقة غلاف الرواية بالنص؟

2-هل وُفّق مصمم الغلاف في اختصار محتوى الرواية وإيصاله للمتلقي؟

3- ما هي علاقة اللوحة المرسومة على الغلاف بعنوان الرواية؟

الآن يمكننا أن نجيب عن هذه الأسئلة، وتكون الإجابة باختصار أنّ غلاف الرواية له علاقة وطيدة بالنص، فقد ألَمَّ بالمتن وجاء اختصاراً له، سواء من حيث الأشكال والخطوط أو حتى الألوان، ومنه نجزم أنّ مصمم الغلاف استطاع أن يربط ذهن المتلقي بمحتوى الرواية من خلال الغلاف. ومن جهة أخرى نجد أنّ اللوحة المرسومة تجسيد مطابق للعنوان، فهي -كما سبق وأن ذكرنا- ترجمة حرفية له، **فهل يا ترى هذا العنوان كذلك ترجمة حرفية "مختصرة" لنص الرواية؟** هذا ما سنحاول الإجابة عليه في العنصر التالي.

[1]- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص228.

2- سيميائية العنوان:

1) المفهوم:

لقد توقفنا في المبحث السابق عند سؤال مفاده: هل العنوان كذلك ترجمة حرفية "مختصرة" لنص الرواية؟ سنحاول الإجابة على هذا السؤال من خلال دراستنا في هذا المبحث لسيميائية العنوان.

مثلما حظِيَ الغلاف بالاهتمام والعناية في الدراسات الحديثة وخاصة السيميائية منها فكذلك هو العنوان، فقد خُصَّ بالدراسة والتحليل والتشريح كونه يعتبر الممر الرئيسي للولوج إلى النص، أو هو بعبارة أخرى جواز سفر يسمح لنا بالمرور إلى النص –قبل معرفة محتواه– هذا العالم الغريب عنا، لذلك كان ولا يزال "العنوان" المفتاح الذي إذا استطعنا وأحسنّا قراءته وتأويله أن ندخل إلى النص وفي جعبتنا رصيد معرفي كافٍ عنه؛ فتكون لدينا صورة مسبقة عن ماهية هذا النص، وكلامنا هذا لا ينطبق على نوع معين من الكتب أو الأجناس الأدبية، فكل كتاب مهما كان نوعه ولغته يعتمد في إيصال "الفكرة العامة" لنصه على عنوانه، وعليه يمكنا أن نقول أنّ علاقة العنوان بالنص هي "علاقة تكاملية وترابطية: الأول يعلن والثاني يفسر".[1]

وحتى نتعرف على "العنوان" أكثر سوف نقوم بعرض بعض التعريفات القديمة والحديثة له، والبداية ستكون بالبحث عن أصل الاشتقاق في المعجم:

أ- لغـــــة:

- **في المعجم العربي:**

جاء في لسان العرب لابن منظور: "عَنَنْتُ الكتاب وأعْنَنْتُهُ لكذا أي عَرَّضْتُهُ له وصَرَفْتُهُ إليه، وقال اللّحياني: عنَّنْت الكتاب تَعْنِيناً وعَنَّيْتُهُ تَعْيِنَة إذا عَنْوَنْتُهُ أبدلوا من إحدى النونات ياء وسمي عنواناً لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيته، وأصله عُنَانٌ، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، وقال ابن بري: والعنوان الأثر، وقال أيضاً: وكلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنوانٌ له".[2]

- **في المعجم الغربي:**

Titre n.m (lat. titulus). Mot, expression, phrase, etc, servant a désigner un écrit, une de ses parties, une œuvre littéraire ou artistique, une émission, etc (...).[3]

[1]– رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2006، ص81.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج10، ط ، ص312.

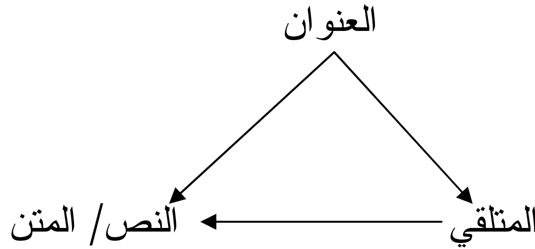
[3] - Le Petit Larousse Illustre En Couleurs, Larousse, Paris, 2006, P1058.

"عنوان" بالفرنسية titre وبالإنجليزية title، حسب التعريف أعلاه فإن أصل اشتقاقه هو الكلمة اللاتينية "titulus "(تِتولوس) والتي تعني اللافتة تعلق على الدكان والملصقة توضع على القارورة تبين محتواها ...

ب- اصطلاحاً:

أمّا اصطلاحاً فقد تعددت التعاريف مع أنها تصب في المعنى ذاته، وخاصةً بعد أن "زاد اهتمام النقد، في السنوات الأخيرة، بالعنوان، باعتباره أحد المفاتيح الضرورية لولوج عالم الرواية، ولكونه، أي العنوان، يحرض عملية التلقي باتجاه ما هو مركزي، بالنسبة للمرسل، كي يتوجه القارئ نحوه لاستكناه مضامينه وفك طلامسه"[1]، "بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي، فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث أنه يتمركز في أعلاه، ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه، ويشرق عليه كما لو أنه ثريا يضيء العتمات، ويجليها، ويشير إلى شيء ما يجعل المتلقي يتخذ الحفر والتنقيب في النص سبيلاً للكشف عنه وعن ملابساته.

وقد لا يُفهم النص ... إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقاً لتفسيره، أو التفسير به ... لتغدو العلاقة فيما بينهما تكاملية تفاعلية ... ليس بينه وبين النص فقط، بل بينه وبين القارئ والنص معاً، في شبكة تمثلها الترسيمة التالية:



فالمتلقي ينطلق من العنوان إلى النص، ويعود من النص إلى العنوان، كاشفاً ومستكشفاً، محللاً ومؤولاً".[2]

فجاء أنّ العنوان "مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصاً أو عملاً فنياً. ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين:

أ- في سياق.

ب- خارج السياق.

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على مستوى السيميائي ، ويملك وظيفة مرادفة للتأويل عامة.

والعنوان المسمى عنوان يستعمل في استقلال عن العمل، لتسميته والتفوق عليه سيميائياً".[3]

---

[1]- نزيه أبو نضال، التحولات في الرواية العربية، ص245.

[2]- عصام حفظ الله واصل، التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر -أحمد العواضي أنموذجاً،دار غيداء للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2011، ص37، 38، 39.

[3]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص155.

أمّا من الناحية الفنية والإبداعية فقيل "إنّ العنوان إبداع لغوي، يتواصل من خلاله القارئ مع النص، فبالإضافة إلى تحديده لهوية النص ووصف خصائصه الشكلية والموضوعاتية، له مجموعة من الوظائف الأخرى التي يؤديها، والتي من بينها إغواء القارئ والتشويش عليه من خلال احتمالات غير متوقعة بكسر أفق انتظاره، ولقد ظهر اهتمام واضح –منذ السبعينات– في الغرب بدراسة العناوين ...".[1]

وإذا تحدثنا عن عنوان الرواية بشكل خاص فهو "يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة ...
تعتبر العلاقة الأولى [عنوان/نص] المدركة عبر هذا التدرج الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب إلى تبليغها للقارئ بهدف إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النص. نلمس رغبة الكاتب في تحريك القارئ في الطريقة التي بنى بها العنوان.
أما العلاقة الثانية الممتدة من النص إلى العنوان فإنها تقودنا إلى النظر في النص على أنه آلة لقراءة العنوان machine à lire le titre وبناء الدلالة".[2]

هذا عند العرب، أمّا عند الغرب فيقول ليوهوك عن العنوان أنّه: "مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن تُدرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه العام".
وتختلف العناوين باختلاف الأنواع الأدبية والرؤى الفنية، فالعناوين في الشعر تختلف عنها في القصص أو الروايات، كما أن العناوين الأدبية تختلف عن العناوين الأخرى".[3]

ورغم ما سبق من تعريفات قدمناها للعنوان فإنّه لم يُتَّفق على تعريف محدد له، بحيث "يعترف جينات بصعوبة وضع تعريف محدد للعنوان، نظرياً لتعقيده، وهو يقسم العنوان إلى ثلاثة أنواع: (أ) العنوان الرئيسيle titre ، (ب) العنوان الفرعي soutitr و(ج) المؤشر التجنيسي indication générique.

وتختلف هذه التقسيمات من عمل لآخر لاسيما بالنسبة للعنصرين (ب) و(ج) فقد نجد في بعض الأعمال الأدبية العناوين الرئيسية فقط، كما قد نجد العنوان الرئيسي والمؤشر التجنيسي دون العنوان الفرعي".[4]
"نجد في صفحة الغلاف: العنوان الرئيسي "دماء ودموع"، وهو من العناوين الموضوعاتية Titre thématique التي تشير إلى المحتوى النصي".[5]

---

[1]– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص185.

[2]– رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، ص81.

[3]– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص187.

[4]– المرجع نفسه، ص188.

[5]–المرجع نفسه، ص190، 191.

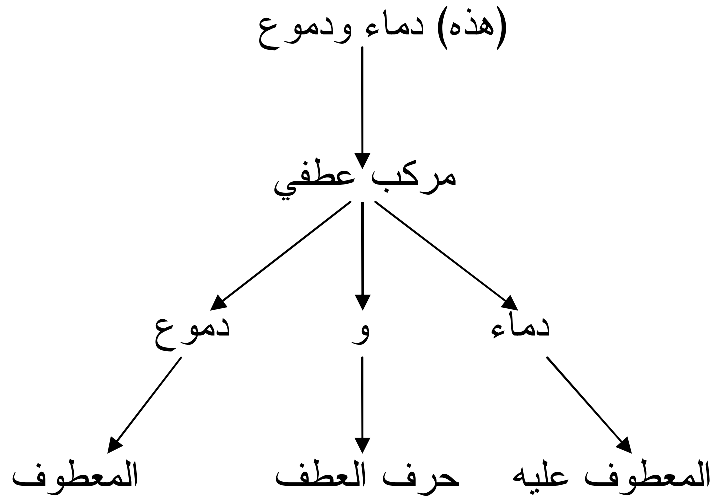
"فنلاحظ أن العنوان عبارة عن تركيب عطفي (معطوف + معطوف عليه) وتثير واو العطف في هذا التركيب الكثير من الاضطراب والتشويش لدى القارئ، فما الذي يجمع بين"[1] الدماء والدموع؟ وهذا ما سنحاول التعرف عليه من خلال دراستنا السيميائية للعنوان.

جاء عنوان روايتنا "في أعلى وسط الصفحة الأولى (الغلاف) ونجده أيضاً في الصفحة الداخلية للكتاب أو ما يعرف بالعنوان المزيف Le feux titre، حتى إذا ما تعرضت صفحة الغلاف الخارجي للنص إلى التلف أو الضياع، يبقى النص معروفاً بعنوانه الداخلي الذي يكون اختصاراً أو ترديداً لعنوان الكتاب الحقيقي، ووظيفته تأكيد وتعزيز له"[2]، فنلاحظ أنه تكرر مع عنوان الرباعية (رباعية الدم والنار) وكذا عناوين كل روايات الرباعية، وفي صفحة موالية تكرر العنوان مرة أخرى، مما يدل على أهمية الرواية.

2) مستويات العنوان:

– المستوى النحوي:

دماء ودموع: جملة اسمية متكونة مفردتين، معطوف (دموع) ومعطوف عليه (دماء) وحرف عطف (و)، "دماء" خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه دماء"، وحُذف اسم الإشارة جوازاً وبقيت "دماء"، ونفس الحكم في الإعراب ينطبق على "دموع"، أي أنها خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه دموع"، فحذف اسم الإشارة جوازاً وبقيت "دموع".



وكما نعلم أنّ حرف العطف "و" تفيد الربط دون الترتيب، أين أننا نستطيع أن نقول "دموع ودماء" بدلاً من "دماء ودموع"، وعليه، نستنتج أنّ عبد الملك مرتاض اختار هذا الحرف دون غيره من حروف العطف حتى يعطينا الحرية في قراءة العنوان من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين وتأويل كل قراءة.

1– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص191.

2– المرجع نفسه، ص194.

فـــ"دماء ودموع" تعني أنّ الدماء أُتبِعت بدموع، و"دموع ودماء" تعني أنّ الدموع أُتبعت بدماء، الأولى تحيل على ما أسفر عليه الاستعمار من دماء القتل والتعذيب والتشريد وبالتالي دموع الحزن والذل والهوان والضعف والخوف؛ والثانية تحيل على النتيجة التي خرج بها الشعب الجزائري من جراء من قاساه، وهي التضحية بدماء الشهداء.

ضف إلى ذلك أنها جاءت نكرة دلالة على عدم التحديد والتعيين، مما يجعلنا نطرح علامات استفهام عديدة حول كنه هذه الدماء وهذه الدموع، فالدماء في روايتنا كانت كريمة ولم تبخل بأن تختص بفرد معين أو جماعة بعينها، بل هي دماء شعب بأكمله، دماء الشهداء والجرحى دفاعاً عن الوطن وحباً في استرجاع الحرية. وكذلك الدموع كانت، دموع الحزن والأسى، دموع الأمهات الثكلى والأرامل، دموع الفراق والشوق إلى الأهل والوطن، إلى الحبيب والخِلِّ ..

وقد جاءت بصيغة الجمع لأنها دماء كثيرة، دماء الملايين وليست دم فرد، وكذلك هي الدموع.

- **المستوى المعجمي:**

أ- دماء:

جاء في "لسان العرب" لابن منظور في باب (دمي): "دمي: الدَّمُ من الأَخْلاطِ: معروف. قال أبو الهيثم: الدَّمُ اسم على حَرْفَيْن.

الجوهري: قال سيبويه: الدَّمُ أصله دَمْيٌ على فَعْلٍ، بالتسكين، لأنه يُجمع على دماءٍ ودُمِيٍّ مثل ظَبْيٍ وَظِبَاءٍ وظُبِيٍّ، ودَلْوٍ وَدِلاءٍ ودُلِيٍّ".[1]

ب- دموع:

وجاء في باب (دمص): "دمع: الدَّمْعُ: ماء العين، والجمع أَدْمُعٌ وَدُمُوعٌ، والقطرة منه دمعة.

ودَمَعَتِ العينُ ودَمِعَتْ تَدْمَعُ، فيهما، دَمْعًا ودَمَعَانًا ودُمُوعاً، وقيل دَمِعَتْ دَمَعًا. وعين دَموع: كثيرة الدَّمْعَةِ أو سريعتها".[2]

- **المستوى الوظيفي والدلالي:**

أ- المستوى الوظيفي والدلالي: Désignative

"وتتمثل في تحديد وتعيين العنوان للنص وتسميته قصد تميزه عن غيره من النصوص الأخرى، وتعمل هذه الوظيفة التعيينية على درء كل لبس قد يحصل بين النصوص غير أنها لا تنجح في ذلك دائماً لأنه في بعض الأحيان قد تشترك عدة نصوص في عنوان واحد"[3]، وأمّا روايتنا فكما تميزت في متنها تميزت قبلاً في عنوانها، فهو جدير

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج6، ط5، 2005، ص305.

[2]- المصدر نفسه، ص299.

[3]- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص203.

بها وهي جديرة به، فالمؤلف لم يضع العنوان من فراغ أو دون معرفة مسبقة بالأعمال الأدبية التي من الممكن أن تحمل ذات عنوانه، وهذا ذلنك لو بحثث وطويلاً فلن تجد

ب- الوظيفة اللغوية الواصفة: Métalinguistique

"يعد عنوان النص الرئيسي عنواناً موضوعاً بامتياز، حيث أشار إلى محتوى النص كما منح القارئ بعض التوقعات حول النص قبل قراءته، وازداد الأمر ترسيخاً من خلال الدراسة اللغوية والمعجمية للعنوان في جميع امتداداته، حيث كشفت لنا القراءة الواصفة للعنوان عدة خبايا وعلاقات بين العناوين والنص، ... مما يسمح للقارئ من الاقتراب أكثر من النص ومحتواه، ويمكن من هذه الجهة اعتبار أن العنوان قد أدى دوراً استشرافياً من خلال إعطائه صورة مكثفة عن محتوى النص"[1]، وهذا بالضبط ما ينطبق على عنوان روايتنا، فهو بارز بروز القمر في ليلته الرابعة عشرة، بحيث يظهر جلياً للعيان مهما كان بعيداً.

ج- الوظيفة الإغرائية: Séductrice

"يترك العنوان أثره غلى القارئ كونه فعلاً تداوليا، وأول شيء يجلب انتباه القارئ ويثير فضوله، وبالتالي فهو يمارس فعلاً تأثيرياً عليه ... ويعمل هذا التنافر على تحريض القارئ للإطلاع على العمل ... يمنح هذا الأمر لعنوان النص وظيفة إغرائية وإشهارية في الوقت نفسه، ويكون العنوان مناسبًا لمّا يستطيع جذب القراء المحتملين، ويكون ناجحاً حينما يناسب النص"[2]، و"دماء ودموع" أدعى وأصح أن تجعلك تتوق لمعرفة ما محتوى الرواية، فهو من غير شك يحيل على تأويلات وقراءات عديدة تغريك للتطفل ومعرفة المزيد.

إشكالية العنوان:

"لقد عمل العنوان -في نصنا- على طرح بعض الإشكاليات على القارئ منها"[3]: دماءُ ودموعُ مَنْ التي يقصد الكاتب؟ وهل هناك علاقة بينها؟ وإذا كانت هناك علاقة، فإلى أي مدى وصلت؟ ومقارنةً بما جاء في نص الرواية، فكم مرة وردت كل من اللفظتين؟

وحتى تتم الإجابة على هذه الأسئلة سنحاول قدر المستطاع حصر كلمتَي "دماء" و"دموع" في جدول، سواء جاءت مفردة أو جمعاً أو نكرة أو معرفة أو كل كلمة لوحدها أو مجتمعتين معاً إمّا نكرة أو معرفة، وهذا على أمل أن نحصل في النهاية على نتيجة نتعرف من خلالها على الكلمة الأكثر حضوراً، وبالتالي ما مدى ترابط العنوان بالنص.

الجدول:

[1]- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص204.

[2]- المرجع نفسه، ص206.

[3]- المرجع نفسه، ص207.

الكلمة / الصفحة	دم	الدم	دماء	الدماء	دمعة	الدمعة	دموع	الدموع	دماء ودموع	الدماء والدموع
09	لهم دم									
36		وشائج الدم								
39							دموع الغبن	بعض الدموع		
42								- الدموع تنهمر - تذراف الدموع		
82								تكاد الدموع تنفجر		
94			دماءه قربانا							
95	يغلي في دمي	استنزف الدم								
96			دماء شعبنا البريء							
104		الدم يكاد يتجمد								
122			- دماء الشعب - يذكيها الشعب بدمائه							
130	بعض دمك ينزف									
171	- دَمًا عنيدا - دم الشياطين									
198								صوت مختنق بالدموع		
200	دمي									

208							دموعها تتفجر	جللته الدموع الغزار		
209							بعض دموعها	الدموع المتساقطة		
210							تساقطت دموع	اغرورقت عيناه بالدموع		
223		آثار الدم فطمستها								
254			هي دماء حيث مشيت	- الدماء - بالدماء - بالدماء			هي دموع حيث نظرت			- الدماء والدموع - الدماء والدموع
256			- ماؤنا دماؤنا - دماء الشعب الجزائري						سنسقيها بدمائنا ودموعنا	
262							دموع شعبنا			
268				ارتوت من الدماء						
276				متعطشين للدماء						
277				ستسيل فيها الدماء أنهاراً						
283				زهومة الدماء						
286							دموعك صامتة مكتومة	تذرف الدموع		
287		يغسل الدم		تكاثرت الدماء				- فاضت الدموع - ترسل الدموع مدرارا		
	05	05	08	08	00	00	07	11	01	02

الكلمات / النتائج	(دم، الدم) (دماء، الدماء)	(دمعة، الدمعة) (دموع، الدموع)	(دماء ودموع) (الدماء والدموع)
المجموع	**26**	**18**	**03**
النسبة المئوية	**55.31**%	**%38.29**	**%6.30**

بعد عرضنا للجدول أعلاه نستنتج التالي:

1- أنّ كلمة "دم" تكررت بالتساوي مع كلمة "الدم" خمس مرات.

2- أنّ كلمة "دماء" تكررت بالتساوي مع كلمة "الدماء" ثمان مرات.

3- أنّ كلمة "دمعة و"الدمعة" لم ترد نهائياً.

4- أنّ كلمة "دموع" تكررت سبع مرات، وكلمة "الدموع" إحدى عشرة مرة.

5- أنّ عبارة "دماء ودموع" –عنوان الرواية– وردت مرة واحدة فقط، وعبارة "الدماء والدموع" وردت مرتين.

وكحصيلة نهائية نجد أنّ نسبة **[(دم، الدم)، (دماء، الدماء)]**، كانت أعلى نسبة بـ**55.31**%، وتليها نسبة [(دمعة، الدمعة)، (دموع، الدموع)] بـ38.29%، وأخيراً نسبة [(دماء ودموع)، (الدماء والدموع)] بـ6.30%.

وعليه، فإنّ الرواية تحمل دماءً كثيرة غير مقترنة بالدموع، وهي –دون أدنى شك– تحيل على قراءة وتأويل لا يتمظهر لنا إلاّ بولوجنا النص وتصفحه، وحينها سنجد أنّ عبد الملك مرتاض قد اختار "العنوان المناسب للنص المناسب"، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدل على إبداعيته وتفوقه في أدبيته، وهو ليس بالغريب عليه.

الفصل الثالث

التناص وتجلياته

1- النـــص:

1) مفهومه:

قدَّم لنا الدكتور "**عبد الملك مرتاض**" تقديماً مميزاً للـــ "النص"، فقد جعل منه إنسياً يستحق أن يُتَغزَّل إذ يقول: "هذا الكلام المحدد، هذا النسيج اللفظي العجائبي، هذا الحيز المطرَّس بالحروف الصامتة وهو ناطق، وهذا المسائل أمامنا وهو غائب، وهذا الغائب عنا وهو ماثل؛ نمضي نحن ويبقى هو؛ نفنى نحن، ويخلد هو!(...)

هو فوق مَن يكتبه يسمو عليه ويتعالى، يختال من حوله ويتهادى"[1].

قبل أن نخوض في تعريف "النص" سنلقي نظرة على مفهومه في المعاجم العربية منها والغربية، وفي محاولة بسيطة منا سنحاول عقد مقارنة بينها.

أ- **لغة**:

- **في المعجم العربي القديم:**

يقول "ابن منظور" في "لسان العرب": "النَّصُّ: رَفْعُكَ الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّهُ نصًّا: رَفَعَهُ وكل ما أُظْهِر فقد نُصَّ. وقال عمر بن دينار: ما رأيتُ رجلاً أنَصَّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسْنَدَ. يُقال نَصَّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نَصَصْتُهُ إليهِ، ونَصَّت الظبية جيدها: رفعته.

وأصل النص أقصى الشيء وغايته. النَّصُّ الإسنادُ إلى الرئيس الأكبر، والنَّصُّ التوقيف، والنّصّ التعيين على شيء ما. ونَصَّ الرَّجُلَ نَصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونَصُّ كلّ شيء: منتهاه. وفي الحديث عن علي -رضي الله عنه- قال: "إذا بلغ النساء نصَّ الحِقاق فالعَصَبَة أوْلى، يعني إذا بلغت غاية الصغر إلى أن تدخل في الكبر فالعصبة أولى بها من الأم. يريد بذلك الإدراك والغاية. قال الأزهري: النّصّ أصله منتهى الأشياء ومبلغ الإدراك، وقال المبرّد: نَصُّ الحقاق منتهى بلوغ العقل"[2].

- **في المعجم الغربي:**

TEXTE n.m. (lat. textu, de texter, tisse). Ensemble de termes, des phrases constituant un écrit, une œuvre.[3]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط2، 2010، ص3.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مج14، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ص271.

[3]- Le Petit Larousse Illustre En Couleurs, Larousse, Paris, 2006, P1050.

أي أنّ كلمة "نص" عند الغرب Texte، Text مشتقة من Textu وTexere التي تعني نسج. وTexte هي مجموع الكلمات والعبارات التي تشكل الكتابة أو العمل.

وبعد أن قدمنا أصل اشتقاق كلمة "نص" في كل من المعجم العربي والمعجم الغربي سنجري مقارنة بين أصل الاشتقاقين:

- أصل الكلمة في اللغة العربية يصل بنا إلى معنى الاستواء والمال، أمّا في اللغة الفرنسية فيصل بنا إلى معنى النسج، "أ فليس النسج مجموعة من العمليات التي يتم بمقتضاها ضمّ خيوط السدى إلى خيوط اللحمة لنتحصل على نسيج ما يُعتبر تتويجاً لهذه العمليات؟ ثم ألا يعني النسج بمعناه الواسع الإنشاء والتنسيق في ضمّ الشتات والتنضيد؟".[1]

- من هذا المنظور ذهب "عبد القادر شرشار" إلى ربط المعنيين مع بعض حيث يقول: "يحيل الأصل في اللغة العربية على الاستواء والكمال، وعلى النسيج أيضا، على الرغم من أنّ ابن منظور في مادة (ن.ص.ص) لم يشر إلى ذلك، ولكن إذا عدنا إلى مادة (ن.س.ج) نجد ما يحيل على ذلك "نسج: النسج ضمّ الشيء إلى الشيء، هذا هو الأصل" ... ومقارنة ما ورد في اللغتين العربية اللاتنية يؤدي معنى بلوغ الغاية والاكتمال في الصنع".[2]

ب- اصطلاحاً:

"فالنص إذن نسج، وهو مكون من مواد تشبه أدوات النَّسّاج: فالخيط في تمثلنا يقابل مادة الحبر، والخِلاّل قد يقابل أداة القلم، والكتاب قد يقابل هيئة المنسج، ومنتَجات المنسج تُشاكِه، من بعض الوجوه، منتجات المطبعة (أو النّسّاخة قبل اختراع المطبعة)، والنّسّاج (أو النّسّاجة) الصَّنَاعُ يُبدع فيما ينسج، وهو يركب الخيوط بعضها فوق بعض، كما يبدع في التنسيق بين الألوان، وفي الدقة في الحبك والحياكة: مَثَلُهُ مثلُ الذي يكتب كلاماً وهو يبدع فيما يكتب حين يركب الحروف بعضها فوق بعض، وينسج لغة الكلام بعضها من حول بعض، وفي نِشْدان الجمال في حبك الأسلوب عبر النص الأدبي الذي هو بصدد إفرازه".[3]

أمّا جوليا كريستيفا "فهي ترى أنّ النص أكثر من مجرد خطاب أو قول، إذ أنه موضوع لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتد بها على أساس أنها ظاهرة غير

---

[1]- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب السردي وقضايا النص، دار القدس العربي، وهران، ط1، 2009، ص33، 34.

[2]- المرجع نفسه، ص34.

[3]- عبد الملك مرتاض، نظرية الني الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، 46، 47.

لغوية؛ بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها. وبهذه الطريقة فإنّ النص جهاز غير لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة، وكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها، والنص نتيجة لذلك إنما هو عملية إنتاجية".[1]

"وقد شكل النظر إلى النص الأدبي من زاوية التفاعل مع النصوص الأخرى مبحثاً هاماً في النظرية النقدية الحديثة. تشعبت قضاياه تحت مصطلح Intertextualité: وهي كلمة مركبة من Inter و Textualité، ترجمت إلى العربية بـــ"التناص" والتداخل النصي أو التفاعل النصي"[2]، فما هو التناص إذاً؟

2) التناص:

1) مفهومه:

"يعتبر التناص من المفاهيم الأساسية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية وبالتحديد إلى النقد التفكيكي؛ ... وقد اختلفت تصورات الدارسين حول هذا المفهوم النقدي وفهمه وضبط فعالياته النقدية؛ إذ ادرجه بعضهم ضمن الشعرية التكوينية، فيما تناوله بعضهم الآخر في إطار جمالية التلقي، واعتبره آخرون من مكونات لسانيات الخطاب التي تتحكم في نصية النص."[3]

وهو "مفهوم جديد في الدراسة الأدبية الحديثة. وهو نتاج التطور الحاصل في اللسانيات وفي العلوم الأدبية الجديدة، جاء هذا المفهوم ليحدد ظاهرة نصية ويبرزها في الوعي النقدي. لكن مماسرة التناص أو "التجلي التناصي" سنجده قديماً قدم النص كيفما كان جنسه أو صورة إبداعه".[4]

أمّا عن جذوره الأولى فـــ"يعود هذا المصطلح إلى جوليا كريستيفا Kristeva التي استوحته من باختين Bakhtine، لتعبر عن أنّ كل نص هو امتصاص وتحويل لنص

---

[1]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، علم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992، ص211، 212.

[2]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، ت د محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2007، ص16.

[3]– المرجع نفسه، ص17، 18.

[4]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص65.

آخر، هو فسيفساء تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصاً جديداً"[1]، و"أنّ التناص هو النقل لتعبيرات سابقة، ومتزامنة وهو اقتطاع أو تحويل".[2]

و"منذ ظهوره، وهو يتحرك طليقاً وبحرية، وبشكل ما متعالياً عن الاختصاصات العامة أو الخاصة الكبرى أو الصغرى. يشغل البويطيقي والسيميوطيقي والأسلوبي والتداولي والتفكيكي، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات، ويبحث فيه المشتغل بالسوسيولسانيات والمهتم بالأنثروبولوجيا والسيكولسانيات والفلسفة، يُعنى به المنهمك في تحليل الخطاب والباحث في نظريات النص ... وداخل كل مبحث نجد آراء وفرقاً وشيعاً، واختلافات متقاربة أحياناً ومتعارضة أحياناً كثيرة".[3]

كما أنّ "التناص: العلاقة أو العلاقات القائمة بين نص ما والنصوص التي يتضمنها أو يعيد كتابتها أو يستوعبها أو يبسطها أو بعامة يحولها، والتي وفقاً لها يصبح مفهوماً.

ومفهوم التناص تشكّل وتطور بوساطة كريستيفا التي استلهمت باختين، وفي صورته الأكثر تداولاً.

(باختين) فإن المصطلح يشير إلى العلاقات بين نص ما والنصوص التي تظهر بوضوح فيه، أما في صورته العامة والجذرية المتداولة (بارث وكريستيفا) فإن المصطلح يشير إلى العلاقة بين أي نص بالمعنى العام للمادة الدلالية ومجموعة المعارف، وشبكة الشفرات الممكنة واللانهائية التي تمكنه من أن تكون له دلالة".[4]

"إنّ التناص بحكم معناه العام الذي استُعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصاً بآخر، وبالعلاقات أو التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة أو ضمناً، عن قصد أو غير قصد.

ولهذا السبب أيضاً يمكننا الذهاب إلى أنّ جزءً أساسياً من "نصية" النص تتجلى من خلال "التناص" كممارسة تبرز لنا عبرها "قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب وعلى "إنتاجه" لنص جديد".[5]

---

[1]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص63.

[2]- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي – دراسات في الشعر العباسي، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص12.

[3]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص16.

[4]- جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المصطلح السردي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص117.

[5]- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص17.

وقد "شهد مفهوم التناص اختلافات شديدة ظهرت في التعريفات المتباعدة التي تناولته، ويعود السبب في هذا الاختلاف إلى أنّ موضوع التناص ينتمي إلى عدد من المجالات المعرفية (الشعرية، الأسلوبية، تاريخ الأدب النقد التقليدي ...) وله في كل منها خصوصيه وآليته، فضلاً عن ذلك تعددت وجوه التناص وأشكال العلاقات التي تقوم بين النص الأولي والنص الدخيل، مما جعل الوصول إلى تعريف جامع ودقيق في آن واحد أمراً صعباً، وقد يكون الحل بتصنيف العلاقات بين النصين، وهذا ما قام به جيرار جينيت G.Genatte".[1]

"و"قدرة" الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتّاب لا تتأتى إلاّ ب"امتلاء" خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، و"قدرته" على "تحويل" تلك الخلفية إلى تجربة جديدة قابلة لأن تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشمل دائم".[2]

"يعتبر التناص عند كريستيفا أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

ويرى سولير، التناص في كل نص، يتموضع في متلقي نصوص كثيرة، بحيث تعتبر قراءة جديدة/ تشديداً/ تكثيفاً. ويكوِّن التناص طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محددة لمواد النص، بحيث تظهر محتلف مقاطع النص الأدبي عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شمل. وظهر التناص في التحليلات التحويلية عند كريستيفا في النص الروائي.

ويرى فوكو بأنه لا وجود لتعبير لا يفترض تعبيراً آخر، ولا وجود لما يتولد من ذاته بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار، أما بارث فيخلص إلى أنّ "لا نهائية" التناص هي قانون هذا اللأخير".[3]

وهو كذلك "التداخل النصي –كما يسميه البعض– الذي يمثل اشتغالاً على نصوص أخرى لا يقلل من أهمية النص الذي ينهض على تخوم نصوص أخرى، فهو لا يلغي خصوصيته الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً بذاته تجاوز غيره أو تخطاه".[4]

"وهو بذلك مصطلح أريد به تقاطع النصوص وتداخلها ثم الحوار والتفاعل فيما بينها.

---

[1]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص64.

[2]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص18.

[3]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص215.

[4]– ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي ، ص12، 13.

وعليه فالتقاطع بين نص وآخر، هو أسلوب لتشكيل فضاء النص (L'espace textuel)، والممارسة النصية (Pratique intertextuel) من وجهة نظر جوليا كريستيفا القائلة بتقاطع نصين أو أكثر داخل النص الواحد. أو هو احتواء نص من نص آخر ...".[1]

التناص عند العرب:

"لا يُعلم في الأرض شاعرٌ تقدَّم في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنىً عجيب غريب، أو في معنىً شريف كريم (...)، إلاّ وكلٌّ من جاء من الشعراء، من بعده أو معه، إن هو لم يعدُ على لفظه فيسرقَ بعضَه أو يدَّعيَه بأسره فإنه لا يَدَع أن يستعينَ بالمعنى، ويجعلَ نفسَه شريكاً فيه".[2]

"ورغم الدراسات التي أُنجزت حول "التناص" في التراث النقدي والبلاغي العربي من قِبَل دارسين معاصرين، فإنها ظلت قاصرة عن الإحاطة بعموم الظاهرة في تراثنا البلاغي، وتقويمها بشكل علمي دقيق".[3]

2) مصادره:

"تتسع دائرة مصادر التناص لتشمل كل ما تقع عليه عين المبدع أو الشاعر، أو تصل إليه مشاهداته وتجاربه، منذ سنين دراسته الأولى، مروراً بمراحل تعليمه الدنيا والعليا، وجل مطالعاته المحلية والعالمية، ومعظم ما تختزنه ذاكرته عن العالم بتاريخيه ومعتقداته وبأساطيره وتراثه ... فالتناص لا يمكن أن يحدث ضمن حدود الثقافة الواحدة، إذ يتوسع ليحيلنا على ثقافات أخرى ...". [4]

3) أشكاله ومقاصده:

"للتناص أشكال كثيرة، ولكن أهمها ما يسمى تناص الخفاء، وتناص التجلي، وإذا كان الأول هو عملية "شعورية"، فإن الثاني هو عملية واعية.

---

[1]– مولاي علي بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003/ 2004، ص187.

[2]– الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1968، ص311.

[3]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص35.

[4]– ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي ، ص13.

وقد يكون التناص الموروود كلمة تقود أو تدل على النص الذي أخذت منه، وقد يكون جملة ذات دلالة ما، ولكنها موحية لها إشعاعاتها في الوصول إلى النص الذي اجتُزئت منه ...، ويحلو للبعض أن يقسم التناص إلى تناص مباشر، يعمد الكاتب أو الشاعر فيه استحضار نماذج من التناص إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية، منسجمة مع السياق الروائي أو السياق الشعري سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أو دينياً أو أدبياً ... إذ يقتبس النص بلغته التي ورد فيها مثل الآيات والأحاديث والأشعار والقصص، وتناص غير مباشر ... يستنتج استنتاجاً ويستنبط استنباطاً من النص وبخاصة الروائي، وهذا ما ندعوه بتناص الأفكار أو المقروء الثقافي أو الذاكرة التاريخية التي تستحضر تناصاتها بروحها أو بمعناها، لا بحرفيتها أو لغتها أو نسبتها إلى أصحابها، وتُفهم من تلميحات النص وإيماءاته وشفراته وترميزاته".[1]

4) مظاهره:

إنّ للتناص مظاهراً ثلاث تتمثل في:

أ- <u>النص الغائب</u>:

"ونقصد به النص السابق أو المعاصر الذي يشتغل عليه النص الحاضر ويتفاعل معه، وقد يكون هذا النص الغائب خطاباً أدبياً أو فلسفياً أو سياسياً أو علمياً، أو فقهياً (...) ذلك أنّ النص الحاضر المقروء كما يرى الناقد الفرنسي جيرار جينيت "يقرأ هو نفسه نصاً آخر وهكذا تتداخل النصوص عبر عملية القراءة إلى مالانهاية".[2]

ب- <u>السياق</u>:

إنّ المعرفة بالسياق شرط أساسي للقراءة الصحيحة التي يتمظهر من خلالها "التناص" للقارئ، ولا تكون هذه القراءة كذلك إلاّ إذا كانت منطلقة منه، لأنّ النص عبارة عن توليد سياقي ينشأ من عملية الاقتباس الدائمة من المستودع اللغوي، وهذا السياق قد يكون عالم الأساطير، أو حضارة، أو تاريخياً، أو خلقياً (...) وهو ما يمكن تسميته بالمرجعية التي تفرض وجودها داخل النص، والتي تمثل (السياق الذهني) بالنسبة للقارئ، أي المخزون النفسي لتاريخ سياقات الكلمة".[3]

---

[1]- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي ، ص15، 16.

[2]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية، الجزائر، ص149.

[3]- المرجع نفسه، ص150، 151.

ج- <u>المتلقي</u>:

يعتبر المتلقي عنصراً هاماً من العناصر التي ينكشف بها التناص، وذلك بالتعويل على ذاكرته، او بناء على تما تتضمنه الرسالة من شواهد نصية مدمجة في النص الحاضر على شكل (تضمين)".

والمتلقي المقصود هنا هو: الذي يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة تؤهله للدخول في عالم التناص فتصبح قراءته للنصوص إعادة كتابة عن طريق الفهم التأويلي لها، لم يعد القارئ تلك الذات السلبية والثابتة المدعوة سلفاً وبسباطة "المرسل إليه أي مفعولاً به يقع عليه فعل الكتابة فيعاينه، بل أضحى "فاعلا3 ديناميا يؤثر بالنص، فيصنع دلالته ..."[1]

وكاستنتاج لما سبق "نعتقد أنه لا مفر من التناص طالما أنه يتعامل مع وسيلة مشتركة بينه وبين المبدعين كافة ألا وهي اللغة، لأنها نتاج جماعي".[2]

5) تجلياته في رواية "دماء ودموع":

قبل البدء في رصد تجليات التناص في رواية "دماء ودموع" سنطرح هذا السؤال: إلى أي مدى يصل غنى وثراء رواية عبد الملك مرتاض من حيث تعالقها مع النصوص الأخرى قديمةً كانت أو حديثة؟

أ- التناص الذاتي:

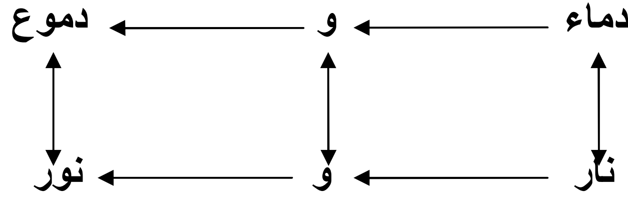
لقد سبق لنا وأن ذكرنا بأنّ "رباعية الدم والنار" لعبد الملك مرتاض؛ هي مجموعة مكونة من أربع روايات: دماء ودموع، نار ونور، حيزية وصوت الكهف، ولقبُها هذا – رباعية الدم والنار- يحيل على معتقد أنها تخوض في ذات الموضوع ألا وهو الاستعمار والثورة.

وهنا نجد تناصاً ذاتياً بين روايتنا –دماء ودموع- وباقي روايات المجموعة، وأول تناص نلحظه هو تناص في العنوان بين "**دماء ودموع**" و"**نار ونور**"، ونقصد بذلك التناص في المركب النحوي "معطوف ومعطوف عليه"، وحتى "النكرة" التي لازمت كلا من العنوانين، وعليه، نجد أنفسنا أمام سؤال متشعب "إجباري" مفاده: لماذا "دماء ودموع" و"نار ونور"؟ لماذا المفردة الأولى من كل عنوان جاءت على نفس "الرتم" وكذلك المفردة الثانية؟ لماذا جاءت المفردة الأولى من كل عنوان بدلالة الحرارة والحرب والدمار

[1]- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص152.

[2]- ماجد ياسين الجعافرة، التناص والتلقي ، ص13.

والأذية؟ ولماذا المفردة الثانية جاءت بدلالة الراحة والسكينة والهدوء والرجوع إلى مكنون النفس؟ ولماذا حرف الواو وهذا الربط في كل عنوان؟ ...



وأسئلة كثيرة قد تتبادر إلى أذهانكم مثلما تبادرت إلى ذهني، مما يعني أن الكاتب أراد المجال مفتوحاً أمام المتلقي لعدة قراءات وتأويلات قبل أن يلج المتن.

ومن جهة أخرى هناك التناص في الموضوع، فكل رواية من الأربع روايات تتعرض لنفس الموضوع –رفض الواقع والرغبة في التغيير– ولكن بطريقة تختلف في كل مرة.

ب– التناص المباشر:

ونعني به استحضار الناص الغائب كما هو؛ أي أن يكون مباشراً كاملاً بمعانيه ومفرداته، كآي القرآن الكريم أو الأحاديث النبوية الشريفة أو أبيات الشعر أو الأقوال ...

1– التناص الديني:

أ– مع القرآن:

ولأنّ "القرآن الكريم معجزة الدهور، يفيض بالصياغة الجديدة والمعنى المبتكر، يصور تقلبات القلوب وخلجات النفوس، وهو النص المقدس الذي أحدث ثورة فنية على معظم التعابير التي ابتدعها العربي شعراً ونثراً، ليخلق تشكيلاً فنياً خاصاً متناسق المقاطع تطمئن إليه الأسماع إلى الأفئدة في سهولة ويسر.

وقد أعطى القرآن الكريم الحرية في التأمل الجمالي والكتابة ودعا إلى الاغتراف من منهله العذب"[1]. لكل هذه الأسباب مجتمعة ستكون انطلاقتنا في البحث عن تجليات التناص في رواية "دماء ودموع" من "التناص القرآني".

➢ **العنوان:**

لقد تم البحث في القرآن الكريم كثيراً عن آية تجمع مفردتي "دماء" و"دموع" لكن لم نوفق في إيجادها، لذا كان من الواجب البحث عن كل مفردة بعينها، وكانت البداية مع مفردة:

[1]– نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص167.

- "**دماء**": لقد كانت المواضع كثيرة لذاك تم جمعها في الجدول التالي:

السورة	رقم الآية	الآيــــــــــة	معنى الآية	التعالق مع الآية
البقرة	30	﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ **الدِّمَاءَ** وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لا تَعْلَمُونَ﴾	رفض الملائكة لأن يجعل الله خليفة في الأرض، وتأكدهم من بطش هذا الخليفة وسفكه للدماء	هي طبيعة في البشر أن يكون القتل والظلم من سماهم منذ بداية الخَلْق.
البقرة	84	﴿وَإِذْ أَخَذْنَا مِيثَاقَكُمْ لا تَسْفِكُونَ **دِمَاءَكُمْ** وَلا تُخْرِجُونَ أَنْفُسَكُمْ مِنْ دِيَارِكُمْ ثُمَّ أَقْرَرْتُمْ وَأَنْتُمْ تَشْهَدُونَ﴾	توثيق عهــد في التوراة على بني إسرائيل بعدم سفك دم بعضهــــم بعضاً وإقرارهم بذلك	كذلك هنا نجد الكاتب يوافق نفس مضمون الآية؛ عدم الوفاء بالعهد من قِبل الكفار.
البقرة	173	﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَ**الدَّمَ** وَلَحْمَ الْخِنْـــزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللَّهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلا عَادٍ فَلا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾	حرمة أكل الميتة والدم ولحم الخنزير وما أهل لغير الله إلاّ لمن اضطر.	وكأنّ قيام المستعمِر بالتقتيل والتعذيب وإراقة دماء الجزائريين نوع من أكل لحومهم وشرب دمائهم بدون اضطرار.
المائدة	03	﴿حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَ**الدَّمُ** وَلَحْمُ الْخِنْـــزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ وَالْمُنْخَنِقَةُ وَالْمَوْقُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلا مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ وَأَنْ تَسْتَقْسِمُوا بِالأَزْلامِ ذَلِكُمْ فِسْقٌ الْيَوْمَ يَئِسَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ دِينِكُمْ فَلا تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلامَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لإِثْمٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾	حرمة أكل الميتة والدم ولحم الخنزير وما أهل لغير الله، إضافة إلى محرّمات أخرى ذكرها الله إلاّ لمضطر، وذكّرنا بأنه ترك لنا دستوراً شرّع لنا فيه الأحكام والعقائد وهما الكتاب والسنة.	نفس المعنى مع الآية السابقة.
الأنعام	145	﴿قُلْ لَا أَجِدُ فِي مَا أُوحِيَ إِلَيَّ مُحَرَّمًا عَلَىٰ طَاعِمٍ يَطْعَمُهُ إِلَّا أَنْ يَكُونَ مَيْتَةً أَوْ **دَمًا** مَسْفُوحًا أَوْ لَحْمَ خِنْزِيرٍ فَإِنَّهُ رِجْسٌ أَوْ فِسْقًا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ ۚ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَإِنَّ رَبَّكَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾	ليس هناك من أكل محرم إلاّ ما حرم الله كالميتة والدم ولحم الخنزير.	المستعمِر يقوم بإراقة الدماء وهو فعل محرم.
الأعراف	133	﴿فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَ**الدَّمَ** آيَاتٍ مُفَصَّلَاتٍ فَاسْتَكْبَرُوا وَكَانُوا قَوْمًا مُجْرِمِينَ﴾	عاقب الله بني إسرائيل بأن تغير ماؤهم إلى دم.	وكأنه تغير من الحياة إلى الموت

يوسف	18	﴿وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ **بِدَمٍ** كَذِبٍ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا فَصَبْرٌ جَمِيلٌ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا تَصِفُونَ﴾	في مكيدة وافتراء رجع إخوة يوسف إلى أبيهم بقميصه وعليه دم كذب وأوهموه أنه دم يوسف.	دائماً تسبق الدماءَ المكائدُ والافتراءات، فهي لا تأتي هكذا من فراغ إلاّ إذا خُطِّطَ لها
النحل	66	﴿وَإِنَّ لَكُمْ فِي ٱلْأَنْعَامِ لَعِبْرَةً نُّسْقِيكُم مِّمَّا فِي بُطُونِهِ مِن بَيْنِ فَرْثٍ **وَدَمٍ** لَّبَناً خَالِصاً سَآئِغاً لِلشَّارِبِينَ﴾	يضرب الله لنا مثلاً في الأنعام كيف أنها تعطينا –بقدرته– من بين الدم وباقي مكونات البطن لبناً صافياً.	يعني أنّ الحياة كثيراً ما تخرج من بين أحضان الموت، كوضع الوليد مثلاً.
النحل	115	﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ **وَالدَّمَ** وَلَحْمَ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللَّهِ بِهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلَا عَادٍ فَإِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَحِيمٌ﴾	حرمة أكل الميتة والدم ولحم الخنزير وما أهل لغير الله إلاّ لمن اضطر.	وكأنّ قيام المستعمِر بالتقتيل والتعذيب وإراقة دماء الجزائريين نوع من أكل لحومهم وشرب دمائهم بدون اضطرار.
الحج	37	﴿لَنْ يَنَالَ اللَّهَ لُحُومُهَا وَلا **دِمَاؤُهَا** وَلَكِنْ يَنَالُهُ التَّقْوَى مِنْكُمْ كَذَلِكَ سَخَّرَهَا لَكُمْ لِتُكَبِّرُوا اللَّهَ عَلَى مَا هَدَاكُمْ وَبَشِّرِ الْمُحْسِنِينَ﴾	شرّع الله سبحانه وتعالى الهدايا وذبح الأضاحي ليذكر اسمه وطاعة له بإراقة الدم، والله لا ينفعه من ذلك شيء إلا التقوى.	إنّ الدماء ليست دائماً دليلاً على الضرر والخسران، بل يمكن أن تكون ذات فائدة ومحببة بل ومسنونة.

- **مفردة "دموع":**

لم أجد مفردة "دموع" بهذه الصيغة وإنما بصيغة "الدمع" وهي كذلك صيغة جمع، يقول الله تعالى: **﴿وَإِذَا سَمِعُوا مَا أُنْزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُوا مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ﴾**[1]، وقال أيضا: **﴿وَلَا عَلَى الَّذِينَ إِذَا مَا أَتَوْكَ لِتَحْمِلَهُمْ قُلْتَ لَا أَجِدُ مَا أَحْمِلُكُمْ عَلَيْهِ تَوَلَّوْا وَأَعْيُنُهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ حَزَنًا أَلَّا يَجِدُوا مَا يُنْفِقُونَ﴾**[2]،

---
[1]– سورة المائدة، الآية 83.

[2]– سورة التوبة، الآية 92.

نلاحظ أنّ في كل من الآيتين السابقتين جاءت لفظة "الدمع" معرفة وبصيغة الجمع، بمعنى الندم في الأولى وبمعنى المرض والضعف في الثانية، وأمّا في عنوان روايتنا فإنّ المعنى الأقرب هو المعنى الأول.

وفي هذا المقطع: "... لقد استبدلتْ الذي هو أدنى، بالذي هو خير!..."[1]، استحضار للآية الكريمة ﴿وَإِذْ قُلْتُمْ يَا مُوسَى لَنْ نَصْبِرَ عَلَى طَعَامٍ وَاحِدٍ فَادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُخْرِجْ لَنَا مِمَّا تُنْبِتُ الْأَرْضُ مِنْ بَقْلِهَا وَقِثَّائِهَا وَفُومِهَا وَعَدَسِهَا وَبَصَلِهَا قَالَ أَتَسْتَبْدِلُونَ الَّذِي هُوَ أَدْنَى بِالَّذِي هُوَ خَيْرٌ اهْبِطُوا مِصْرًا فَإِنَّ لَكُمْ مَا سَأَلْتُمْ وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الذِّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِنَ اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ النَّبِيِّينَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ﴾[2] ، جاء في المقطع أن ابتسماً برفضها لابن مخنوق قد طلبت أن تبدل أحمد والذي في رأي مخنوق أدنى بابنه الذي يراه خيراً منه، وفي الآية طلب بنوا إسرائيل من موسى أن يدعو الله لينبت لهم مما تنبت الأرض، وكان ما طلبوه أطعمة بسيطة دنية، فأنزل الله عليهم المن والسلوى لكنهم أبوا إلاّ أن يكون لهم ما طلبوا، فكنوع من التأنيب أنزله الله الآية محل الشاهد.

➢ في أسماء الشخصيات:

أحمد بوطالب:

لقد اختار عبد الملك مرتاض لشخصية البطل اسم "أحمد"، و"أحمد" اسم عربي أصيل بمعنى الأكثر حمداً والمحمود، وأول من سُمي به الرسول صلى الله عليه وسلم، واسم "أحمد" منتشر بكثرة فيا لجزائر منذ عهود قديمة إلى غاية اليوم، وقد ورد ذكره في القرآن الكريم على لسان عيسى عليه السلام، يقول الله تعالى: ﴿وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ﴾[3]، واستحضار الاسم من أربعة عشر قرناً خلت دليل على أنّ "أحمد" متشبع بالقيم الدينية والروحية الإسلامية، وهذا ما نستنتجه من خلال تصفحنا لصفحات الرواية حيث نجده يذكر لنا مثلاً صلاة التراويح التي كان يقيمها في مسجد القرية قبل أن يلجأ إلى المغرب الشقيق. ومن جهة أخرى وحسب تعريفنا لاسم احمد والذي جاء من الحمد، فكثيراً ما رأينا "أحمد" وفي لحظات ضعف يبدو لنا وكأنه

---

[1]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص171.

[2] – سورة البقرة، الآية 61.

[3]– سورة الصف، الآية 6.

يقنط من عيشته ولا يرضى ولا يقنع بها، ممّا يعني عدم "الحمد"، وهنا نستنتج أمراً آخر وهو اضطراب شخصية "أحمد" وتناقضها في ظل الأوضاع التي يعيشها.

ومن جهة ثانية، إنّ اسم "أحمد أبو طالب" –لمن لا يعرف سيرة المؤلف– هو نفسه اسم جده، فهو "عبد الملك مرتاض بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب ..."[1]، مما يعني أنه بكل المقاييس لم يكن اختياره لهذا الاسم اعتباطاً، وإنّما أراد استحضار شخصية من زمن مضى، زمن المقاومة والإصلاح، فعبد الملك مرتاض من مواليد 1935 مما يعني أنّ جده عاصر الشيخ البشير الإبراهيمي، الطيب العقبي، عبد الحميد بن باديس ... وغيرها من الشخصيات التي كان لها وزنها وأثرها في التغيير.

صالح:

يعتبر "صالح" الشخصية الثانية بعد "أحمد" المُسَيِّرة لأحداث الرواية قبل ظهور "ابتسام" وبعد ظهورها بقليل، فهو صديقه ورفيق دربه وزميله في مهنة التدريس، وهو كذلك "الجانب المنير" في حياته، فكثيراً ما قدم عِظاتٍ ونصائح وتوجيهات و"تفاؤلات" لـــ"أحمد"، فنجد على سبيل المثال لا الحصر: "غدا عليك صالح مرحاً يستخفه المرح ... حياك وصوته وحديثه لا يعدمان سخرية ممضة منك:

- السلام على أهل الكهف ... أليس النهار مشرقاً جميلاً؟ أليست الحياة كلها باسمة في القرية؟ أما كان لك في بعض هذا ما يُغريك بالنهوض من هذا السرير المتقادم ومن هذه الغرفة التي تخيم عليه الندوّة والظلام؟ انهض فافتح النافذة، حتى تستقبل الشمس".[2]

وما اختيار الكاتب اسم "صالح" كاسم لهذه الشخصية اعتباطاً، بل هو مقصود متعمد، يقول الله سبحانه وتعالى: ﴿إِذْ قَالَ لَهُمْ أَخُوهُمْ صَالِحٌ أَلا تَتَّقُونَ ﴾[3]، وقال: ﴿وَإِلَى ثَمُودَ أَخَاهُمْ صَالِحًا قَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُوا اللَّهَ مَا لَكُمْ مِنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ هُوَ أَنْشَأَكُمْ مِنَ الأَرْضِ وَاسْتَعْمَرَكُمْ فِيهَا فَاسْتَغْفِرُوهُ ثُمَّ تُوبُوا إِلَيْهِ إِنَّ رَبِّي قَرِيبٌ مُجِيبٌ ﴾[4]، فكان النبي صالح عليه السلام إلى قوم ثمود أخاً ناصحاً بحمد الله على نعمه بعد أن كفروا بها، وداعياً إلى ذكر الله وعبادته وحده وترك عبادة الأصنام.

---

[1]– السيرة الذاتية لعبد الملك مرتاض، جريدة الجمهورية، عدد خاص، رقم 12، يوم الإثنين 9 أفريل 2001.

[2]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص43.

[3]– سورة الشعراء، الآية 142.

[4]– سورة هود، الآية61.

تابوت:

هو اسم لشخصية مميزة جداً كان لها وقعها في سير أحداث الرواية، ونقصد بأحداث الرواية تلك الأحداث التي جرت قبيل وأثناء العودة إلى الجزائر والصعود إلى الجبل، وكأنّ الكاتب استعمل اسم "تابوت" حتى يلمح إلى عمل هذه الشخصية، والمتمثل في قيادة الكتائب في العمل الثوري وتوجيههم الوجهة الصحيحة والآمنة، و"التابوت" في مجمل القول هو صندوق خشبي طويل، يقول الله تعالى:﴿وَقَالَ لَهُمْ نَبِيُّهُمْ إِنَّ آيَةَ مُلْكِهِ أَنْ يَأْتِيَكُمُ التَّابُوتُ فِيهِ سَكِينَةٌ مِنْ رَبِّكُمْ وَبَقِيَّةٌ مِمَّا تَرَكَ آلُ مُوسَى وَآلُ هَارُونَ تَحْمِلُهُ الْمَلائِكَةُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ﴾[1]، ويقول أيضاً:﴿ أَنِ اقْذِفِيهِ فِي التَّابُوتِ فَاقْذِفِيهِ فِي الْيَمِّ فَلْيُلْقِهِ الْيَمُّ بِالسَّاحِلِ يَأْخُذْهُ عَدُوٌّ لِي وَعَدُوٌّ لَهُ وَأَلْقَيْتُ عَلَيْكَ مَحَبَّةً مِنِّي وَلِتُصْنَعَ عَلَى عَيْنِي ﴾[2]، فكان "التابوت" دلالة على الأمن والآمان والحفظ كما دل عليه اسم الشخصية وكذا معنى الآيتين.

محمد:

ذُكر اسم محمد في الرواية وهو الاسم الحقيقة لــ"تابوت" قائد كتيبة "أحمد"، ونفس المعنى الذي استنتجناه مع اسم "تابوت" نستنتجه مع اسم "محمد"، هو رسول مرشد دال، يقول الله تعال:﴿وَمَا مُحَمَّدٌ إلا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ أَفَإِنْ مَاتَ أَوْ قُتِلَ انْقَلَبْتُمْ عَلَى أَعْقَابِكُمْ وَمَنْ يَنْقَلِبْ عَلَى عَقِبَيْهِ فَلَنْ يَضُرَّ اللَّهَ شَيْئًا وَسَيَجْزِي اللَّهُ الشَّاكِرِينَ ﴾[3]، هذا الرسول قد يموت أو يقتل فتعودوا عن السبيل التي كنتم إليها معه.

وهناك تناص آخر نجده في قول الراوي: "... وقل: إنك لم تكُ شيئاً ..."، هو استحضار للآية الكريمة: ﴿قَالَ كَذَلِكَ قَالَ رَبُّكَ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُ شَيْئًا﴾[4]، الآية تشير إلى قدرة الله على الخلق وأنّ أمره هين عليه، فلا داعي لن نعجب، وكذلك "أحمد" وفي ظل ما يعانيه من لجوء وغربة و"فقدان لهويته الجزائرية" كأنّه غير موجود ويحتاج إلى خلق جديد .. وذلك ليس على الله بعسير.

---

[1]– سورة البقرة، الآية 248.

[2]– سورة طه، الآية 39.

[3]– سورة آل عمران، الآية 144.

[4]– سورة مريم، الآية 9.

وجاء في مناسبة أخرى ذكر صريح لجزء من الآية الكريمة: ﴿فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا﴾[1]: "... فدخل ليشرح للمتعلمات قوله تعالى: ﴿نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا﴾[2] بأنها ناقة ناقة محمد صلى الله عليه وسلم!"، يقوم المفتش في حصة "أحمد" بشرح الآية السابقة ويقول بأنّ الناقة المقصودة هي لمحمد عليه الصلاة والسلام، ولكن "أحمد" ينتظر خروج المفتش ويخبر تلميذاته أنها ناقة النبي صالح، ولو عدنا إلى تفسير الآية الكريمة لوجدنا أنّ النبي صالحاً قام بتحذير قومه بأن لا يقابلوا نعمة الله –حليب الناقة– بأن يقوموا بذبحها فهي لهم آية، ولكنهم كذبوه فعقروها فسلط الله عليهم عذابه.

ب- مع الحديث:

"يأتي الحديث النبوي الشريف في المرتبة الثانية بعد القرىن الكريم من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة القول"[3].

جاء في الرواية: "... ألم تري إلى هذا الشعب كيف اتحد بعد تفرق ... كيف أصبح **كالجسم الواحد**، **كالرجل الواحد** ..."[4]، استحضار للحديث النبوي الشريف؛ حدّثنا أبو نعيم، نعيم، حدّثنا زكريّاء عن عامر قال: سمعته يقول: سمعتُ النُّعْمَانَ بْنَ بَشِيرٍ يقول: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ:"ترى الْمُؤْمِنِينَ: فِي تَرَاحُمِهِمْ، وتَوَادِّهِمْ، وَتَعَاطُفِهِمْ، **كَمَثَلُ الْجَسَدِ**؛ إِذَا اشْتَكَى عُضْوًا، تَدَاعَى لَهُ سَائِرُ جَسَدِهِ بِالسَّهَرِ وَالْحُمَّى"[5]، الحديث يعبر عن مدى تلاحم المؤمنين بعضهم إلى بعض، وهو نفس المعنى أفضت إليه العبارة محل الشاهد.

2- التناص الأدبي:

ونعني به تداخل تلك النصوص الأدبية المختارة القديمة أو الحديثة شعراً كانت أو نثراً مع الذي أمامنا

❖ تناص العنوان:

أ- كلمة "دماء":

1- سورة الشمس، الآية 13.

2- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص74.

3- نعيمة العقريب، قصيدة حيزية، ص199.

4- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص94.

5- البخاري، صحيح البخاري، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2003 ، ص1125.

- شعر علي بن أبي طالب:

قاله في فرقة الشباب والأحباب:

شَيْئَانِ لَوْ بَكَتِ **الدِّمَاءَ** عَلَيْهِما عيناي حتى تأذنا بذهـــابِ[1]

لم تبلغ المعشار من حقيهمـــا فقد الشباب وفرقة الأحباب

نجد أنّ علياً –رضي الله عنه– يعبر عن فضاعة ألم فرقة الشباب والأحبة، وأنّه إذا ما بكى بدل الدموع دماءً فإنّ ذلك لن يفيهما حقهما، يظهر لنا أنّ الدماء تكون من الآلام النفسية كذلك وليس من الآلام الجسدية فقط، وهو ما ذهب إليه عنوان روايتنا في استعمالها للفظة دماء.

– شعر مفدي زكريا:

*في قصيدة "أرض أمي وأبي" التي نظمها سنة 1936:

نحن ...

قطرات من **دماها**[2]

*في النشيد الوطني "فاشهدوا" الذي نظمه في سجن "بربروس" في 25 أبريل 1955:

قسما بالنازلات الماحقات .. و**الدماء** الزاكيات الدافقات[3]*

*في قصيدة "الذبيح الصاعد" التي نظمها غي سجن "بربروس" ليلة 18 جوان 1956:

من **دماء** زكية صبها الأحـــ ـــرار في مصرف البقاء رصيدا[4]

*في قصيدة "وسقطت لغة الكلام" التي نظمها في سجن "بربروس" في فيفري 1957:

---

[1]– علي بن أبي طالب، الديوان، ط1، 1988، ص18.

[2]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص92.

[3]– المصدر نفسه، ص61.

* في التسجيل الصوتي "الطاهرات".

[4]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص 20.

شقي طريق الخالدين، وسطري بدم الشهداء، ف**الدماء** قــوام [1]

*في قصيدة "حروف حمراء" التي نظمها في سجن "بربروس" في شتاء 1958:

لاذ بالانتخاب (مولي) سفاهـــــا فـــي بلاد تسيل فيها **الـــدماء**[2]

*في قصيدة "عشت يا علم" التي كتبها الشاعر بدمه في قعر الزنزانة:

أبيضه أخلاقنا أخضره: أوطاننا أحمره: **دماؤنا**[3]

*في النشيد الرسمي "لاتحاد الطلاب الجزائريين":

كم غرقنا في **دماها** ... واحترقنا في حماها ...وعقبنا في سماها بعبير المهجات ...

ثورة التحرير مدى

لبني الجيل يدا

دمها أحمر فائر[4]

يبدو أنّ الكاتب تأثر كثيراً بشعر مفدي زكريا، وهذا يظهر جلياً في تعالق العنوان مع الكثير من قصائده، فكل ما سبق ذكره من أبيات لمفدي زكريا وردت فيها كلمة دماء بمعنى دماء الشهداء، هذه الدماء التي كما تفجرت من أجساد الشعب فجرت معها الأمل ونبض الحياة.

ب- **كلمة "دموع":**

- في شعر أبي العتاهية:

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

[3]- المصدر نفسه، ص66.

[4]- المصدر نفسه، ص83، 84.

بَكَيْتُك يا علي بـ**دَمْع** عيني فما أغنى البكاء عليكَ شيئاً[1]

هذا بيت لأبي العتاهية يرثي فيه ابنه، وردت كلمة دمع بمعنى الألم والحسرة على الفراق، وذلك ما تفضي إليه كلمة دموع في عنوان الرواية، ففراق ابتسام لأهلها، وفراق أحمد لأهله وبلده وأخيراً لابتسام ألم ووجع لن تشفيه الدموع.

- في شعر المهلهل في رثاء أخيه كليباً:

أَهَاجَ قَذَاءَ عَيْنِي الإِدِّكَارُ هدُوّاً فـَ**الدُّمُوعُ** لَهَا انْحِدَارُ[2]

المهلهل هنا يبين الألم الذي يحس به في عينه كلما تذكر أخاه، وأنه لم يجد بُداً من إسالة الدموع في أول كل ليلة حتى يريح عينيه، وهو تعبير عن أنّ في الدموع راحة للنفس بعد الوجه والأم، وعنوان روايتنا خير دليل على ذلك؛ فترتيب كلمة دموع بعد دماء وربطها بحرف العطف الواو يحيل على ذات المعنى.

ج–**كلمتي "دماء" و"دموع":**

- قصيدة أبو المظفر الأبيوردي لما استولى الفرنجة (الصليبيون) على بيت المقدس (22 شعبان 492 هـ / 1099/7/15م):

مزجنا **دماءً** بـ**الدُّموع** السَّواجم فَلَمْ يَبْقَ مِنَّا عَرْصَةٌ لِلمراحِمِ[3]

لِلمراحِمِ[3]

هنا نجد الأبيوردي يمزج الدماء بالدموع التي تسيل بغزارة كنوع من السلاح دفاعاً عن ما كان من دماء، وهو بذلك في الشطر الثاني من البيت يُبعد عن العرب أية ملامة –في الظاهر فقط، وإذا ما أسقطنا البيت على عنوان روايتنا وجدنا أنّ المعنى الظاهري للبيت ينطبق على أحداث الرواية، فلا الدموع تأتي بالاستقلال ولا سيلانها سيخفي سيلان الدماء، إذ لابد من رفع السلاح.

- في قصيدة أحمد عروة على لسان عمال الجزائر للتعبير عن التعلق بالأرض والانتماء للوطن:

فقدّس هذا التراب الكريم فكم مِن **دماءٍ** به **ودُموع**[4]

---

[1]– أبو العتاهية، ديوان، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، ط1، 2003، ص266.

[2] – http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=26442.

[3]- http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=105.

[4]– يراجع محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية.

هنا تعالق آخر بين بيت أحمد عروة وعنوان روايتنا، ويظهر أنه البيت الوحيد الذي جمع كل المعاني تقريباً التي أرادها الكاتب من وضع العنوان، فأرض الجزائر ارتوى ترابها حتى الثمالة من دماء ودموع الشعب، ممّا يعطيه الحق في أن يُقدّس.

❖ جاء في الرواية: "أتى عليك حين من الدهر لم تكن تعرف فيه إلاّ الأمل الباسم، و**<u>الأمانيّ البيض</u>**"[1]، وهو استحضار لنص غائب من العصر العباسي على لسان أبي أبي العلاء المعري حين قال:

عَلّلاني فأنّ **<u>بيضَ الأمـــاني</u>** فَنِيَتْ والظلامُ ليس بفَـــانِ[2]

وقد جاء معنى النص الحاضر خلافياً لمعنى النص الغائب، فالأول يراد به التفاؤل والثاني يراد به التشاؤم، رغم أنّنا نلاحظ كيف أنّ الكاتب قام بتقديم "الأماني" على "بيض".

وجاء في موقع آخر من الرواية: "... إلى أعمالهم في هذه القرية النشيطة **<u>زرافات ووحدانا</u>**، وجماعات وأشتاتا ..."[3]؛ بمعنى جماعات وأفراد من الناس، غير أنّ الجملة التالية لها –جماعات وأشتاتاً– تكرر نفس المعنى، وهو المعنى ذاته في بيت قُرَيْطُ بن أُنَيْف:

قَوْمٌ إذَا الشَّرُّ أبْدَى ناجذيْهِ لَهُمْ طارُوا إلَيْهِ **<u>زَرافاتٍ ووُحْدانَا</u>**[4]

❖ **تناص المتن:**

أمّا ما جاء في هذا المقطع: "... كأنك امرؤ القيس في حكايته مع ليله الطويل (...)"[5]، فهو استحضار صريح لقصة امرئ القيس وليلى وما عاناه في حبه لها وبعده عنها، وهو تعبير عن معاناة أحمد البعيد عن ابتسام.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص7.

[2]– أبو العلاء المعري، ديوان، دار بيروت للطباعة والنشر،، بيروت، 1957، ص94.

[3]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص19.

[4]– أبو تمام حبيب بن أوس الطائي. برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الحضر الجواليقي. شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998، ص11.

[5]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص66.

وفي موضع آخر من الرواية ورد المقطع التالي: "... ألا ترى عنوانه؟ إنه ((الآلهة العطشى)) لأناتول فرانس"[1]. الكتاب الذي تم ذكره في المقطع هو رواية سرد فيها صاحبها "أناتول فرانس" أحداث الثورة الفرنسية بطريقة فنية، الثورة التي أتت على الأخضر واليابس في نهاية القرن التاسع عشر، وحضور الرواية هنا بمثابة الشاهد على دموية الفرنسيين حتى فيما بينهم.

- **مع كلام العرب:**

يعتبر كلام العرب من أهمّ الموروثات الأدبية التي يستقي منها الأديب مادته، ومن ذلك نجد الأمثال والحكم التي طبعت صفحات روايتنا، وما تواجدها إلاّ دليل على أنّ عبد الملك مرتاض متأثر بهذا الموروث العربي.

إذ نجد في إحدى صفحات الرواية هذا المقطع: " ... فلا التأويب في النهار، ولا **السُّرَي بالليل** ..."، وهو تعالق مع مثل العرب في قولهم: "عند الصباح يُحمد القوم السُّرى"[2]*، وهو مثل يُضرب للرجل يحتمل المشقة رجاء الراحة، وهي حال أحمد الذي لم لم يستطع تحقيق طموحاته رغم كده وجده، وربما هي حال الكثيرين من أمثال أحمد في الجزائر سواء في الماضي أو في الحاضر.

وجاء في مقام آخر من الرواية المقطع التالي: " ... لست أوجه إليك هذا الحديث بصورة شخصية، وإنما أوجهه إلى كثير من المدرسين المهملين الكسالى ... وقد قالت العرب: إياكِ أعني، واسمعي يا جارة"[3]، هذا ما قاله المفتش لأحمد، وهو استحضار لمثل

1– عبد الملك مرتاض، دماء ودوع، ص188.

2– أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، مطبعة السلف المحمدية، ج2، 1955، ص3.

* قال المفضّل : إن أول من قال ذلك خالد بن الوليد لما بَعث إليه أبو بكر رضي الله عنهما وهو باليمامة : أنْ سِر إلى العراق . فأراد سلوك المفازة ، فقال له رافع الطائي : قد سَلَكْتُها في الجاهلية ، وهي خَمْسٌ للإبل الواردة ، ولا أظنك تَقْدِر عليها إلا أن تَحْمِل من الماء ، فاشترى مائة شَارِف فَعَطّشها ، ثم سَقاها الماء حتى رَويت ، ثم كتبها وكَعَمَ أفواهها ، ثم سَلَك المفازة حتى إذا مَضى يومان وخاف العطش على الناس والخيل وخَشِي أن يَذهب ما في بُطون الإبل نَحَرَ الإبل واستخرج ما في بطونها من الماء ، فَسَقَى الناس والخيل ، ومَضَى ، فلما كان في الليلة الرابعة قال رافع : انظروا هل تَرون سِدرا عظاما ؟ فإن رأيتموها وإلا فهو الهلاك ! فنظر الناس فرأوا السِّدْر فأخبروه فَكَبّر وكَبّر الناس ، ثم هجموا على الماء ، فقال خالد:

لله در رافـــع أنَّى اهْتَـــــدَى   فوز من قراقر إلى نَـــوى
خَمْسًا إذا سَار به الجيش بَــكى   ما سَارَها قَبْلك إنْسِيّ يُــرى
عند الصباح يَحْمَد القوم السُّرى   وتَنجلي عنهم عيابات الكَرى

3– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص75.

عربي قديم جاء على شكل بيت شعري قاله أول مرة سهل بن مالك الفزاري، والذي جاء فيه:

يا أختَ خيرِ البدوِ والحضارة كيف ترينَ في فتى فَــزَارَةَ

أصبحَ يهوى حُرَّةً مِعْطَـــارَةَ **إيَّاكِ أعْنِي واسْمَعِي يا جارة**[1]*

وهو بيت يُضرب لمن يتكلم بكلام ويريد به شيئاً آخر، وغرض الكاتب من توظيفه واضح صريح جاء على لسان الشخصية.

ونستمر في رصد كلام العرب بيت ثنايا الرواية، وهذه المرة كذلك على لسان المفتش رداً على كلام "مخنوق" إذ يقول: "لا يضرُّ السحاب نباح الكلاب"، وهو اقتباس للمثل العربي قديماً الذي قال: "**لا يَضُرُّ السحابَ نباحُ الكلاب**"[2]**، حيث يُضرب لمن ينال من إنسان بما لا يضره.

- **مع كلام علي بن أبي طالب:**

من بين التناصات التي صادفتنا في الرواية تناصها مع كلام علي بن أبي طالب – رضي الله عنه– حين قال الكاتب: "... و**اعذَوْذَب** هواؤها حتى صار كأنه ألذُّ

[1]– أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، ص49.

* أول من قال ذلك سهل بن مالك الفزاري، وذلك أنه خرج يريد النعمان، فمر ببعض أحياءطيئ، فسأل عن سيد الحي، فقيل له:حارثتين لأم، فأم رحله فلم يصبه شاهدا، فقالت له أخته: انزل في الرحب والسعة، فنزل فأكرمته ولاطفته، ثم خرجت من خبائها فرأى أجمل أهل دهرها وأكملهم، وكانت عقيلةقومها وسيدةنسائها، فوقع في نفسه منهاشيئ، فجعل لا يدري كيف يرسل إليها ولا ما يوافقها من ذلك، فجلس بفناء الخباء يوما وهي تسمع كلامه، فجعل ينشد ويقول:

ياأخت خيرالبدو والحضاره كيف ترين في فتى فزاره؟

أصبح يهوى حرةمعطـــاره إياك أعني واسمعي ياجاره

فلما سمعت قوله عرفت أنه إياها يعني، فقالت: ماذا بقول ذي عقل أريب، ولا رأي مصيب، ولا أنف نجيب، فأقم ما أقمت مكرما ثم ارتحل متى شئت مسلما.ويقال أجابته نظما فقالت:

إني أقول يافتى فـــــزاره لا أبتغي الزوج ولا الدعاره

ولا فراق أهل هذي الجاره فارحل إلى أهلك باستخاره

فاستحيا الفتى، وقال: ما أردت منكرا واسوأتاه، قالت: صدقت، فكأنها استحيت من تسرعها إلى تهمته، فارتحل، فأتى النعمان فحباه وأكرمه، فلما رجع نزل على أخيها، فبينا هو مقيم عندهم تطلعت إليه نفسها، وكان جميلا، فأرسلت إليه أن اخطبني إن كان لك إلي حاجة يوما من الدهر، فإني سريعة إلى ماتريد، فخطبها وتزوجها وساربها إلى قومه.

[2]– أبو الفضل الميداني، مجمع الأمثال، مطبعة السلف المحمدية، ج2، 1955، ص215.

** قيل أنّه قديماً طفت سحابة في السماء والكلب ينظر إليها، وبعد لحظات أمطرت، فأصبح الكلب كلما رأى سحابة نبح حتى وإن لم تمطر، اعتقاداً منه أنّ السحاب لا يجيء إلاّ بمطر، والشاهد هنا هو أنّ السحاب لا يتضرر بنباح الكلب.

الشراب..."[1]، وقد وردت ذات الكلمة في إحدى خطب الإمام علي والتي قالها في ذم الدنيا، جاء فيها: " ... وَحَرِيٌّ إِذَا أَصْبَحَتْ لَهُ مُنْتَصِرَةً أَنْ تُمْسِيَ لَهُ مُتَنَكِّرَةً، وَإِنْ جَانِبٌ مِنْهَا **اعْذَوْذَبَ** وَاحْلَوْلَى، أَمَرَّ مِنْهَا جَانِبٌ فَأَوْبَى ..."[2]، ووجه التشابه هنا هو أنّ كل من اللفظتين تحيل على العذوبة والحلاوة.

3- التناص الأسطوري:

لو أخذنا بعنوان روايتنا وعدنا به إلى الماضي، متوسمين في ذلك الوصول به إلى أقدم العصور وأبعد الأمصار، لكان المآل بنا إلى عصر أبينا آدم وابنيه قابيل وهابيل، حيث قتل قابيل هابيلاً وأسال دماءه، أمّا المكان فسيكون جبل "قاسيون" بدمشق، حيث تقول الأسطورة الشامية بأنّ الجبل فتح فاه لفظاعة ما رأى من دماء تسيل على الصخرة التي قُتل عليها هابيل فكانت "مغارة الدماء"، وأخذ الجبل يبكي وتسيل دموعه حزناً[3] فاقترنت الدموع بالدماء، يبدو أنه استحضار لماضٍ بعيد للتعبير عن ماضٍ قريب بنفس المعنى، فالدماء التي سالت من رواية عبد الملك مرتاض أقل ما يقال عنها أنها فظيعة المنظر، والدموع أفضع لفرط سيلانها.

4- التناص التاريخي:

جاء في الرواية على لسان حنان أخت ابتسام في حوار دار بينها وبين أحمد: "...هذه الثورة العظيمة التي قام بها الشعب الجزائري الذي ثار، فثارت معه إفريقيا كلُّها"[4]. هنا نجد تعالقاً مع أحداث تاريخية أُشير إليها وهي الثورات التي عرفتها أغلب دول أفريقيا المستعمَرة على غرار الجزائر، ونذكر من بين تلك الدول: تونس والمغرب التي حذت حذو ثورة الجزائر، إشارةً إلى تأثير الثورة الجزائرية على الدول المستعمَرة المجاورة.

وفي موضع آخر من الرواية جاء ذكر لعدد من الأحداث أو العمليات الثورية إن صح القول: "... لعلك تذكرين ما صنع جيش التحرير في معارك ((الصبابنة))، و((ربّوز))، و((فلاوسن)) ..."[5] -بتلمسان- معركة حد الصبابنة التي وقعت في 19

[1]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص19.

[2]- علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ج1، 2005، ص115.

[3]- http://www.esyria.sy/edamascus/index.php?p=stories&category=places&filename=201005062220011

[4]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص94.

[5]- المصدر نفسه، ص95.

فبراير سنة 1956، ومعركة جبل فلاوسن التي وقعت في 15 جويلية من ذات السنة، وجاء استحضار هذه الأحداث كنوع من التذكير ببطولات الشعب، أو هو تحريض من الكاتب لشخصياته على القيام بمبادرة الثوران على المستعمِر سعياً إلى التغيير.

5- التناص الفلسفي:

المتصفح لرواية "دماء ودموع" سيلحظ استحضار الكتاب للفلسفة بوصفها أحد أهم مناحي الحياة، إذ نجد: " ...حياتك جزء من وجود هذا الوجود ...آتياً من علم مجهول ... ماضياً –يوماً– إلى عالم مجهول ... إنك لتراه ساخطاً على الحياة ... مشفقاً على الموت ... وشقائك في حياتك ..."[1]، "... فلقد وقعت يمناك على الجزء الثاني من كتاب ((البيان والتبيين)) للجاحظ... نصوص أدبية ... ثم وقعت يدك ... على الجزء الثالث منه ... حتى بلغت أخبار النوكي والمحمقين والمجانين والموسوسين (...)"[2]، "... أيتها الأشباح الحمراء. أيتها الخواطر الشاردة. أيها الليل الأخرس. أيها الظلام الأعمى ..."[3]، "... إن كنت فيلسوفاً لا تبالي هذه الأشياء ... "[4]، ... قلت كالمتفلسف ..."[5]، "... أخضع إلا لسلطان العقل ..."[6]، "... تحوي المادة والروح، والقلب والعقل، والتفكير والسلوك ..."[7]

6- التناص الإيديولوجي:

ونعني به الأفكار أو الآراء السياسية التي يريد الكاتب بثها إلى القارئ من خلال شخصيات رواية، "يقول عمر عيلان: البحث عن الإيديولوجية في النصوص الأدبية يهدف أساساً إلى الكشف عن القيم المبثوثة في الأعمال الأدبية التي هي في حقيقتها نصوص ثقافية اجتماعية".[8]

---

[1]- عبد الملك مرتض، دماء ودموع، ص31.

[2]- المصدر نفسه، ص65.

[3]- المصدر نفسه، ص66.

[4]- المصدر نفسه، ص74.

[5]- المصدر نفسه، ص95.

[6]- المصدر نفسه، ص141.

[7]- المصدر نفسه، ص141.

[8]- وناسة صمادي، التناص في رواية الجازية والدراويش، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2002/ 2003، ص161.

" ... إنه يزرع الأفكار اليسارية ..."[1]

في رواية "دماء ودموع" نلاحظ أنّ الإيديولوجية التي يدعو إليها الكاتب هي "الاشتراكية"، وهذا من خلال رفضه لكل من الرأسمالية والشيوعية على لسان "أحمد أبو طالب"- والحوار الذي دار بينه وبين "سوزان" أدلّ على ذلك:"

من سينقذ العالم من هذا الظلم الاجتماعي ... تساءلت سوزان.

- لا أدري، أجبتها في ذهول.
- أما الرأسمالية فقد جاوزتها الأحداث، وأصبحت عاجزة عن حل مشاكل مجتمعاتنا، إلى ما فيها من فساد وانحلال ...
- فماذا إذن، تَرَيْنَ؟
- لا أرى إلا الشيوعية منقذة للإنسان!
- أمّا أنا فلا أرى ذلك.
- أفأنت، إذن، رجعيّ؟
- إن التقدمية ليست الشيوعية في كل الأحوال، يا سوزان.
- لم أفهم.
- إنني أرى طريقاً تقديماً آخر، يعول على قيم جديدة ينال الفرد من خلالها حقه الطبيعي فلا يستغل ولا يُذل.
- فهو إذن طريق ثالث، لا إلى الشيوعية ولا إلى الرأسمالية (...).
- ربما. لأنّي أرى النظامين الغربيين معاً، فشلا فلم يقدّما إلى الإنسانية كبير شيء (...)."[2]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص170.

[2]- المصدر نفسه، ص181.

وكذلك من خلال: "... والمرأة في أي بلد اشتراكي تجدها قائمة بأعظم الأدوار في المجتمع ..."[1]، والكاتب اختار هذا النظام وأشاد بقدرته على التغيير –وكله ثقة في ذلك– لأنه النظام نفسه الذي كان سائداً بعد الاستقلال –السبعينيات فترة كتابة الرواية– وكان بالفعل قد قضى –إلى حد ما– على الكثير من المشاكل التي كانت سائدة أيام الاستعمار. وقد عمد إلى شخصية "أحمد أبو طالب" للتعبير عن وجهة نظره كونه "مثقف الرواية" وهي الفئة المعول عليها في كل زمان ومكان من أجل التغيير.

كانت هذه قطرة من بحر رواية "دماء ودموع"، فالرواية غنية جداً باستحضارات واسترجاعات من ذاكرة عبد المالك مرتاض التي تُعلن غير مُسِرَّة عن قدرته في توظيف موروثه، وكيفما كان هذا الموروث فهو حاضر دلالة على اتساع ثقافته وإطلاعه، فجاءت "دماء ودموع" تعبيراً عن الألم والمعاناة والحسرة، وبالمقابل تعبيراً عن رفض سيطرة الآخر والرغبة في تغيير الأوضاع، فكان التغيير بعد دفع ثمن مُثقل بالأحزان والآلام والأوجاع، وكانت الانطلاقة نحو عهد جديد وحياة جديدة.

[1]– عبد الملك مرتاض، دماء ودموع، ص212.

خاتمة

خاتمة

بعد هذه المغامرة وهذه التجوالات هنا وهناك في إبداعية عبد الملك مرتاض؛ والتي دون أدنى شك غير مضنية، بل تشعرك بالمتعة وأنت تغوص في أغوار نفسيته غير مبالٍ، فأنت حر في قراءة وتأويل ما جادت به قريحته، وبكل ما تتسم به الرواية عنده من فنيات وجماليات تحيلها على عالم من التميز والتفرد، مما يجعل منها وِجهة للدراسة والبحث تستفيض بكثير من الثمرات والنتائج، أصِلُ أخيراً إلى ثمرة هذا العمل المتواضع والمتمثلة في نتائج تم استخلاصها على مدار مجموع الفصول الثلاثة، قد تكون نتائجاً غير كافية أو غير مقنعة؛ هذا حال البحث عند قراءة الآخر له وربما حتى عند قراءتي له بعد فترة من كتابته.

ستكون هذه النتائج إجابة على الإشكاليات التي تم طرحها في بداية كل فصل، وهناك نتائج تم استنتاجها بعد الانتهاء من قراءة الرواية، وهي الآتي:-

- إنّ المنهج السيميائي هو الأقدر على دارسة وتحليل الخطاب الروائي كونه يتسم بالشمولية على عكس باقي المناهج.
- لقد أدى العنوان "دماء ودموع" دوراً هاماً في التعريف بالرواية، فكان النافذة المطلة على مضمون النص الروائي والمرآة العاكسة له، واختصر لنا 287 صفحة في عبارة من كلمتين.
- إنّ عبد الملك مرتاض أخذ على عاتقه مَهمة أن يجعل من روايته هذه منبعاً للعديد من الموروثات التي تشبَّع بها على مر سنين، فكانت ذاكرة التاريخ التي فتحت بابها على مصراعيه للقارئ حتى ينهم من خيراتها، ولا أجدني مبالغة إذا قلت ذلك.
- لقد قدّم الكاتب صورة مقربة للمجتمع الجزائري من كل الجوانب، فكان الاستعمار والفقر والجهل والاغتراب، وكان حب الحبيب وحب الأسرة وحب الوطن، وكانت الثورة والغضب والتغيير .. وكانت الدماء والدموع ..
- إنّه لمن الصعب بما كان حصر كل التعالقات النصية التي جاءت في الرواية، وما تم حصره هو عينة ليس إلاّ، لأنه من غير الممكن استخراج كل الاستحضرات وخاصة غير المباشرة منها.

تبدو النتائج المستخلصة قليلة جداً مقارنة بحجم العمل الذي بين أيدينا، فهي محاولة أولى في عالم واسع شاسع يستحيل على الكثير من كبار الدارسين والنقاد، لذا أعتبرها مجرد مقدمة أو خطة بحث لدراسة جديدة أنصح به طلاباً آخرين، لأن هذا الموضوع فعلاً يستدعي البحث والدراسة، فلو اتسع لي الوقت وأتيحت لي فرصة العمل عليه مرة أخرى سأكون متحمسة جداً له وأكثر من ذي قبل.

هكذا نكون قد أتينا على نهاية هذا البحث الموسوم بـــ سيميائية السرد –رواية "دماء ودموع" لعبد الملك مرتاض أنموذجاً- (العنوان–التناص)، أرجو من الله عز وجل أن أكون وُفِّقت ولو قليلاً في تقديم شرح وتوضيح لسيميائية السرد خاصة في العنوان والتناص عند مرتاض وفي رواية "دماء ودموع" بالتحديد.

ملاحق

رواية "دماء ودموع" للكاتب الدكتور عبد الملك مرتاض، كتبها في سنوات السبعينات حيث كانت الساحة الأدبية الجزائرية خصبة للكتابة. للأسف الشديد لا نملك لها تاريخ طبع غير ما قاله عنها واسيني الأعرج: " ... نشرت مسلسلة في جريدة الجمهورية في 84 حلقة – من تاريخ 15 نوفمبر ... إلى 26 فبراير ... سنة (1977 – 1978)[1].

الرواية من القطع المتوسط، عدد صفحاتها 287 صفحة جاءت في شكل فصول؛ بلغ عدد الفصول 29 فصلاً؛ كل فصل يروي أحداث مرحلة ما، وأمّا عدد صفحات كل فصل فلا يقل عن 4 صفحات ولا يزيد عن 12 صفحة؛ بمتوسط 8 صفحات لكل فصل غالباً، وقد حمل كل فصل رقماً بداية من الرقم 1 إلى الرقم 29.

يروي لنا الكاتب قصة شاب جزائري اضطرته الظروف الاستعمارية للجوء إلى المغرب الأقصى بعد اندلاع الثورة التحريرية الجزائرية، فكان يمتهن التعليم ولكن كمعلم مؤقت، وتلك كانت حال مجموعة من العائلات الجزائرية التي تسكن في الحدود الجزائرية المغربية.

الشاب "أحمد أبو طالب" من فرط ما رأى من ظلم الاستعمار وقساوة حياة اللاجئين؛ أصبح ناقماً على عيشته وكل ما يحيط به، فحتى وظيفته الزهيدة الراتب لم تنجُ من سخطه. صادف أنّ لأحمد زميل وصديق اسمه "صالح" بين الفينة والأخرى يخفف عنه مصاعب الحياة، فكان الشعلة التي تنير له دربه وتعينه على بلع مرارة العيش، كما صادف أنّ لأحمد زميلة في التدريس لها أخت مناضلة في حزب جبهة التحرير الوطني، هذا الأخير الذي كان هو كذلك منتمٍ إليه، هذه المناضلة واسمها "ابتسام" قُدِّر له أن يقع في حبها حتى تُغيّر منحى حياته، وتبعث فيها الروح من جديد بعد أن كاد قهر البلاد والعباد يودي بها.

تعلق أحمد بابتسام وبادلته هي نفس المشاعر بعد أن عرفت ما يكن لها من حب واحترام؛ فكانت الرسائل المكتوبة هي أملهما الوحيد وسبيلهما للتعبير عن مشاعر كل منهما، وكانت في ذلك هناء أخت ابتسام "رسول الغرام"، لأنها فتاة صغيرة لا تثير أي شك أو انتباه كانا يُحمِّلانها رسائلهما.

في القرية حيث يعيش أحمد وابتسام يوجد شخص متسلط متعجرف اسمه مخنوق، وهو يعتبر من أغنى أغنياء القرية وأجشعهم، حاول مخنوق إغواء ابتسام وأهلها بشتى

[1]- يراجع: واسيني الأعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص272.

الطرق والسبل حتى تقبل بابنه حامداً زوجاً، لكن هيهات أن يستطيع ذلك، فابنه ليس أهلاً للمسؤولية وغير منضبط في أخلاقه، إذ نجده على شاكلة أبيه في السهر وارتياد بيوت الدعارة .. وغيرها من الصفات التي لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تجعل ابتساماً تقبل به.

رفْضُ ابتسام لابن مخنوق جعل هذا الأخير ناقماً عليها وعلى أحمد، أحمد الذي بعد أخذ ورد مع نفسه قرر أن يتقدم إلى عائلة ابتسام خاطباً، ترددت ابتسام في قبول طلب أحمد لأن طموحها في ذلك الوقت كان أكبر من أن تتزوج وتستقر في البيت، فهي من أنشط مناضلي حزب جبهة التحرير الجزائري في المغرب الشقيق، ولم تكن ترى نفسها إلاّ وهي في الجزائر تنعم بالحرية، بعدها ستقبل بأحمد دون غيره من الخطاب.

اِنتهج مخنوق كل السبل واعتمد كل الطرق من أجل التفريق بين أحمد وابتسام، وآخر ما فعله هو أن ذهب إلى مفتش التربية والتعليم وطلب منه توقيف أحمد عن العمل، ومع بعض التوصيات من مخنوق استطاع إقناع المفتش بالفكرة. وتمّ طرد أحمد دون سابق إنذار ممّا جعله حائراً يائساً لا يعرف لراحة البال وجهةً.

شاع في القرية خبر طرد أحمد ووصل إلى ابتسام، فذهبت إلى بيت مديرة المدرسة حيث كان يعمل حتى تستفسر منها عن الأمر، وبالصدفة وجدت أحمدًا هناك فكانت أول فرصة تجمع بينهما في غير الاحتفالات التي تنظمها الجبهة.

طبعاً لم يجد أحمد أنسب من هكذا فرصة لكي يعبر مباشرة لابتسام عن حبه لها، وهي الأخرى لم تتوان لحظة في أن تبادله إياه، لكن الأجواء العامة للحياة والظروف لن تسمح بتتويج هذا الحب إلى ارتباط رسمي، فأحمد في حالة نفور من المكان ومن ناسه، وابتسام سئمت من قول الشعارات وجمع التبرعات للثورة الجزائرية، كل منهما غير مستعد لمثل هذه الخطوة.

اتفق الاثنان في الأخير على أمر واحد لا ثاني له؛ إنه حمل السلاح والصعود إلى الجبل ومحاربة الاستعمار الفرنسي في الميدان، في البداية أحمد لم يرَ من داعٍ لرفع ابتسام السلاح فهي حسب رأيه امرأة ومكانها ليس الجبل؛ وخاصةً أنها تتمتع بالجمال واللطافة وكلها أنوثة، لكن ابتسامًا أصرت على أنه من حقها كما من حقه رفع السلاح فلا فرق بينهما، في الأخير اقتنع أحمد بوجهة نظر ابتسام لكنه نبّهها إلى أن الأمر سيكون أصعب مع عائلتها، وبالفعل كان كذلك، لقد واجهت ابتسام عناءً كبيراً حتى استطاعت إقناع

والدَيْها بفكرتها، فهما كان لهما نفس رأي أحمد لكنها بعنادها وإصرارها جعلتهما يوافقان على حلمها بأن تحرر الجزائر أو تموت شهيدة بل وباركا مسعاها.

وتجندت ابتسام وأحمد في صفوف جيش التحرير الوطني، فابتسام تعلمت التمريض إضافة إلى حمل السلاح واستعماله وأمّا أحمد فأصبح يقوم بعمليات مسلحة ضد المستعمِر، دامت هذه الحال لأكثر من عامين، وابتسام مع أحمد في نفس المكان ولكن كجنديين إلاّ ما اختطفاه من لحظات هاربة يُعبِّران فيها عن شوقهما وهما القريبين.

وجاء اليوم الذي سيفترق فيه الحبيبان على مضض، إنه يوم الخميس 15 مارس 1962 قبيل انتهاء مفاوضات إيفيان، هذا التاريخ شهد معركة طاحنة بين المجاهدين والجنود الفرنسيين، وكان ميدان الأحداث جبل فلاوسن بولاية تلمسان.

احتدمت المشادات بين الفريقين؛ المجاهدون بأسلحتهم البسيطة والجنود الفرنسيون بالدبابات والطائرات، تعالت كلمة "الله أكبر" ودَوَّت في المكان فكانت وصوت الرصاص على حد سواء، وبدأت الدماء تتطاير هنا وهناك من الجانبين، فيهم الجريح والميت والمفقود، إلى أن أصابت شظيةُ قنبلةٍ رمت بها طائرةُ العدوِّ ابتساماً فأوقعتها أرضاً، فلم يتمالك أحمد نفسه وجرى إليها مهرولاً عسى أن يكون الأمر بسيطاً، لقد أصيبت في قلبها والإصابة خطرة حتى الطبيب لم يفعل لها شيئاً، ونفسها ابتسام كانت تعلم بخطورة الإصابة كونها ممرضة وتفقه جيداً هذه الأمور، أحمد لم يصدق أنّ ابتساماً ستتركه بعد أن تعلق بها واجتمعا معاً وقد قُدِّر لهما أن يعيشا الحب في الظلام وهو ابن النور، ما هي إلاّ دقائق معدودة وابتسام بين يدي أحمد تُحتضر وهي سعيدة كونها حققت حلمها في أن تفتدي الجزائر بروحها، أمّا أحمد فهو أتعس خلق الله وهو يرى حبيبته قد فارقت الحياة وهو لا يستطيع عمل شيء، لم يشعر إلاّ والدموع تنهمر من عينيه وتختلط بدماء ابتسام على أرض الجزائر فترويها، فكانت تلك أولى نتائج المفاوضات التي ستُفضي فيما بعد عن وقف إطلاق النار، وكانت نتيجة ارتواء أرض الجزائر بدماء ودموع الجزائريين وبعناية باقي أبناء الجزائر أن ينبت الاستقلال قريباً ..



صورة للدكتور عبد الملك مرتاض

السيرة الذاتية لعبد الملك مرتاض:

1/ نشأته:

ولد عبد الملك مرتاض بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب، وابن زينب بنت أحمد في العاشر يناير 1935بمجيعة بلدة من عرش مسيردة ولاية تلمسان الجزائر، من أم وأب جزائريين مسلمين. حفظ القرآن الكريم وتعلم مبادئ الفقه والنحو في كتاب والده الشيخ عبد القادر بن أبي طالب بن محمد بقرية الخماس[1]. التحق في أكتوبر من عام 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة وباندلاع الثورة أغلق المعهد وتفرق طلابه، فغادر هذا المعهد فيمن غادره، التحق بجامعة القرويين بفاس (المغرب) عام 1955 لمتابعة دراسته لكنه أصيب بمرض السل الخطير، فنقل إلى مستشفى مدينة فاس وظل يعالج مدة عام كامل قريباً.

- 1960 التحق بكلية الآداب جامعة الرباط (المغرب).
- 1960تسجل في كلية الحقوق والعلوم والسياسة ومعهد العلوم الاجتماعية بجامعة الرباط.
- 1960 التحق بالمدرسة العليا للأساتذة الرباط.
- عضو المنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني (1956- 1962)
- متزوج وأب لخمسة أطفال.

2/ شيوخه وأساتذته:

- والده الفقيه الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب.
- الشيخ الأديب أحمد بن ذياب من الجزائر (معهد ابم باديس قسنطينة).
- الدكتور نجيب محمد البهيتي من مصر (جامعة الرباط).
- الأستاذ محمد الفاسي من المغرب (جامعة الرباط).
- الدكتور جعفر الكتاني من المغرب (جامعة الرباط).
- الدكتور عبد الرحمان الحاج صالح من الجزائر(جامعة الرباط).
- الدكتور إحسان النص من سوريا (جامعة الجزائر).
- الأستاذ أندري ميكائيل من فرنسا (جامعة السوربون الثالثة باريس).

3/ رحلاته:

هاجر إلى فرنسا سنة 1953 من أجل العمل، فاشتغل في أفران معامل الأستوري، كما يستطيع متابعة دراسته فيما بعد لمدة خمسة عشر شهراً.[2]

---

[1]- السيرة الذاتية لـ: عبد الملك مرتاض، جريدة الجمهورية، عدد خاص رقم 12، يوم الاثنين 15 محرم 1422 هـ الموافق لـ 9 أفريل 2001م.

[2]- المرجع نفسه، ص12.

التحق سنة 1954 بعد عودته من فرنسا بمعهد ابن باديس بقسنطينة ولكنه لم يدرس به إلا خمسة أشهر، وذلك بعد أن قررت السلطات الفرنسية الاستعمارية تعليقه فتمزق طلابه وأساتذته شذر، شذر.

التحق سنة 1955 بجامعة القيروان إلا بضعة أسابيع اضطر على إثرها إلى دخول مستشفى باريس لمرض وبيل ألم عليه فكاد يؤدي بحياته.

أتيح له أن يسافر إلى كثير من القطار لحضور ندوات ومؤتمرات أدبية وثقافية بالإضافة إلى أنه زار كثيرا من الدول الأوربية، والولايات المتحدة الأمريكية.

4/ الشهادات العلمية:

- نال عام 1960 شهادة البكالوريا.
- تخرج سنة 1961 في كلية الاداب بجامعة الرباط (ليسانس في الآداب).
- تخرج سنة 1963 أيضاً في المدرسة العليا للأساتذة الرباط.
- نال درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر 1970 وهي أول درجة علمية تمنحها الجامعة الجزائرية على عهد الاستقلال عن موضوع فن المقامات في الأدب العربي بإشراف الأستاذ الدكتور إحسان النص، ورأس للجنة المناقشة الأستاذ الدكتور شكري فيصل.
- نال سنة 1983 درجة دكتوراه الدولة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة السربون لثالثة بباريس بإشراف الأستاذ أندري ميكائيل ورأس لجنة المناقشة المؤلفة من خمس أساتذة وذلك عن موضوع أجناس النثر الأدبي في الجزائر (1931- 1954).

5/ أنشطته:

- عين سنة 1970 مدرساً للأدب العربي في جامعة الجزائر.
- انتخب سنة 1981 عضواً في الهيئة المديرة لاتحاد الكتاب الجزائريين.
- عين رئيساً للمجلس العلمي بمعهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران (1986-1998).
- أسس مجلة "دراسات جزائرية" معهد اللغة العربية وآدابها في جامعة وهران.
- 1997 عين عضواً في الهيئة الاستشارية لمؤسسة البابطين للإبداع الشعري - الكويت.
- 1998 يناير عينه ونصبه فخامة رئيس الجمهورية عضواً الأعلى رئاسة الجمهورية الجزائر.
- سجل اسمه في موسوعة لاروس بباريس مصنفاً في النقاد، كما سجل موسوعات عربية وأجنبية أخرى في سورية والجزائر وألمانيا.

6/ أعماله المطبوعة:

هذه بعض الأعمال فقط وليست كلها:

أ- النقد والدراسات والتحليل:

- القصة في الأدب العربي القديم، نشر الشركة الجزائرية، مرازقة أبو داوود، الجزائر 1968.
- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1971. ط2 للمؤسسة الوطنية للكتاب 1980.
- العامية الجزائرية وصلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981.
- الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1981.
- الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982.
- معجم موسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- النص الأدبي من أين وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981 + دار الحداثة بيروت 1982 + ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983.
- الشيخ البشير الإبراهيمي، وزارة الثقافة، الجزائر 1984.
- بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت 1986 + ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1991.
- فن المقامات في الأدب العربي، ط1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980. ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1988.
- ألف ليلة وليلة (دراسة تحليلية لحكاية جمال بغداد) دار الشؤون الثقافية العامة بغداد 1989 + ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1993.
- تحليل الخطاب السردي، تحليل سيميائي مركب لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ د. م. ج الجزائر 1995.
- النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، نشر دار النور بيروت 1999.

ب- المجموعات القصصية والروايات:

- نار ونور، دار الهلال القاهرة 1975.
- دماء ودموع، رواية نشرت مسلسلة في جريدة الجمهورية (اليومية) الصادرة بمدينة وهران خلال سنتي 1978 و1979.
- الخنازير، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.
- صوت الكهف، دار الحداثة بيروت 1986.
- حيزية، رواية نشرت سلسلة بجريدة الشعب الجزائر 1988.
- مرايا متشظية (رواية)، دار هومة، الجزائر 2000. الهيئة العامة للكتاب، صنعاء 2001، دمشق 2005
- هشيم الزمن، (مجموعة قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988.
- الحفر في تجاعيد الذاكرة (سيرة ذاتية) دار هومة، 2003. دار الغرب، وهران 2004.
- وادي الظلام "رواية"، دار هومة، الجزائر 2005. دار الغرب، وهران 2005.[1]

[1]- السيرة الذاتية لـ: عبد الملك مرتاض، جريدة الجمهورية، ص13.

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر:

أ- العربية:

- القرآن الكريم.

1- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت.مج6 ، ط4. 2005.

2- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. مج7. ط4. 2004.

3- ابن منظور. لسان العرب. دار صادر. بيروت. مج10. ط3. 2004.

4- ابن منظور. لسان العرب، دار صادر. بيروت. مج14. ط1. 2000.

5- أبو العتاهية. ديوان. شرح وفاء الباني قمر. دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع. ط1. 2003.

6- أبو العلاء المعري. ديوان. دار بيروت للطباعة والنشر. بيروت. 1957.

7- أبو الفضل الميداني. مجمع الأمثال. مطبعة السلف المحمدية. ج2. 1955.

8- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. الحيوان. تحقيق عبد السلام محمد هارون. ج3. شركة ومكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده. مصر. ط2. 1968.

9- البخاري. صحيح البخاري. دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع. ط1. 2003.

10- ديوان علي بن أبي طالب. جمع وترتيب عبد العزيز الكرم. ط1. 1988.

11- عبد الملك مرتاض. دماء ودموع. دار البصائر للنشر والتوزيع. الجزائر.

12- علي بن أبي طالب. نهج البلاغة. المكتبة العصرية للطباعة والنشر. بيروت. ج1. 2005.

13- مفدي زكريا. اللهب المقدس. موفم للنشر. الجزائر. 2007.

14- مهلهل بن ربيعة. ديوان.

ب- الأجنبية:

1-Le Petit Larousse Illustre En Couleurs, Larousse, Paris, 2006.

2- المراجع:

1- إبراهيم سعدي. دراسات ومقالات في الرواية. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية. الجزائر. 2009.
2- أبو تمام حبيب بن أوس الطائي. برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الحضر الجواليقي. شرحه وعلق عليه أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية. بيروت. ط1. 1998.
3- بيير شارتيه. مدخل إلى نظريات الرواية. ترجمة عبد الكريم الشرقاوي. دار توبال للنشر. الدار البيضاء. ط1. 2001.
4- جمال مباركي. التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر. إصدارات رابطة الإبداع الثقافية. الجزائر.
5- جوزيف كورتيس. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. ترجمة جمال حضري. منشورات الاختلاف. الجزائر. ط1. 2007.
6- جيرالد برنس. المصطلح السردي. ترجمة عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط1. 2003.
7- رشيد بن مالك. السيميائيات السردية. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمّان. ط1. 2006.
8- سعيد بنكراد. السرد الروائي وتجربة المعنى. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 2008.
9- سعيد بنكراد. السيميائيات والتأويل مدخل لسيميائات ش. س. بورس. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط1. 2005.
10- سعيد علوش. معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة. دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط1. 1985.
11- سعيد يقطين. الرواية والتراث السردي. رؤية للنشر والتوزيع. ط1. 2006.
12- سعيد يقطين. السرد العربي مفاهيم وتجليات. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 2006.
13- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير). المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط4. 2005.
14- الشريف حبيلة. بنية الخطاب السردي - دراسة في روايات نجيب محفوظ الكيلاني. عالم الكتب الحديث. الأردن. ط1. 2010.
15- الصادق قسومة. الرواية مقوماتها ونشأته في الأدب العربي الحديث. مركز النشر الجامعي. 2000.
16- عبد القادر بقشي. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية). ت د محمد العمري. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء. 2007.

17- عبد القادر شرشار. تحليل الخطاب السردي وقضايا النص. دارا لقدس العربي للنشر والتوزيع. الجزائر. ط1. 2005.
18- عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد. دار الغرب للنشر والتوزيع.
19- عبد الملك مرتاض. نظرية النص الأدبي. دار هومة. الجزائر. ط2. 2010.
20- عصام حفظ الله واصل. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر - أحمد العواضي أنموذجاً. دار غيداء للنشر والتوزيع. عمّان. ط1. 2011.
21- قدور عبد الله ثاني. سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرسالات البصرية في العالم. دار الغرب للنشر والتوزيع. 2005.
22- لطيف زيتوني. معجم مصطلحات نقد الرواية. دار النهار للنشر. بيروت. ط1. 2002.
23- ماجد ياسين الجعافرة. التناص والتلقي - دراسات في الشعر العباسي. دار الكندي. الأردن. ط1. 2003.
24- مخلوف عامر. الرواية والتحولات في الجزائر - دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2000.
25- مولاي علي بوخاتم. مصطلحات النقد العربي السيماءوي الإشكالية والأصول والامتداد. إتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2004/2003.
26- نزيه أبو نضال. التحولات في الرواية العربية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. ط1. 2006.
27- نعيمة العقريب. قصيدة حيزية - دراسة تحليلية. دار الفيروز للإنتاج الثقافي. الجزائر. 2009.
28- واسيني الأعرج. اتجاهات الرواية العربية في الجزائر - بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1986.
29- وناسة صمادي. التناص في رواية الجازية والدراويش. رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث. كلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة العقيد الحاج لخضر. باتنة. 2002/ 2003.

3- الدوريات، المجلات والمواقع الإلكترونية:

1- http://alqudslana.com/index.php?action=article&id=105.
2- http://www.adab.com/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=26442
3- http://www.alboraq.info/showthread.php?t=96838.
4- http://www.esyria.sy/edamascus/index.php?p=stories&category=places&filename=201005062220011.
5- السيرة الذاتية لعبد الملك مرتاض، جريدة الجمهورية، عدد خاص، رقم 12، يوم الإثنين 9 أفريل 2001.

الفهرس

الفصل الثاني: سيميائية الشكل الخارجي والعنوان

الفصل الثالث: التناص وتجلياته